تاریخِ ادبِ اردو

اٹھارویں صدی

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

جلد دوم

حصہ اول

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

TARIKH-E-ADAB-E-URDU

VOL. II IN TWO VOLS.

BY DR. JAMEEL JALIBI

Rs. 150.00

سالِ اشاعت :	۱۹۸۴ء
تعداد :	۱۰۰۰
قیمت :	۱۵۰/- روپے (ایک سو پچاس روپے)
ناشر :	محمد مجتبیٰ خاں
سرورق :	خلیق ٹونکی
مطبع :	تاج آفسیٹ پریس دہلی۔ ۱۱۰۰۰۶

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیزالدین وکیل، کوچہ پنڈت لال کنواں دہلی ۶

انتساب

محمد سہیل خاں (سہیل جالبی) کے نام
جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع : تم سلامت رہو ہزار برس

جمیل جالبی

ترتیب

حصّہ اول

فصلِ سوم :

فصلِ چہارم :

ردِ عمل کی تحریک

فصلِ پنجم :

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

حصّہ دوم

فصلِ ششم :

اٹھارویں صدی میں اردو نثر

اشاریہ :

پیش لفظ

''تاریخِ ادبِ اُردو'' کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جسے ، پڑھنے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے ۔ یہ جلد ، جو کم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پچھلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی ۔ جلد اول ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۷ء ہی میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ء میں مکمل ہوئی ۔ یہ عرصہ ایسے گزر گیا جیسے کل کی بات ہو ۔ اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنائی باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تصانیف ، کم و بیش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی ماخذ سے براہ راست استفادہ کرکے روحِ ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے ۔ ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ڈوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن کو نئے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زیر مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا حصہ بن جائے ۔ تاریخ لکھتے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں ۔

اگر ''ادب'' زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ''تاریخ'' کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے ۔ میں نے ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے ۔ بنیادی طور پر میں نے ''ادب'' کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر ، فکر اور تاریخ کے تخلیقی امتزاج سے میں نے تاریخِ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے ۔ یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق ، تنقید اور کلچر مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ تحقیق سے میں نے حقائق و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے ۔ تنقیدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دیا ہے اور

کلچر سے ، ادب میں زندگی کے تنوع کو دریافت کرکے ، تفہیمِ ادب کو وسعت دینے کی کوشش کی ہے ۔ آپ کو ان صفحات میں اسی لیے تحقیق میں تنقیدی شعور اور تنقید میں تحقیقی روشنی نظر آئے گی ۔ یہی امتزاج ''تاریخِ ادبِ اُردو'' کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے ۔

اسی امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ''تاریخ'' میں کئی سطحیں ملیں گی ۔ تنقیدی و فکری سطح بھی اور تحقیقی و تہذیبی سطح بھی ۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں ، مصنفوں کا تجزیہ بھی ۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی ۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور لسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی ، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوبِ بیان بھی ۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو ، رواں و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے ہوئے بھی ''ادبی'' ہو ۔ تاریخِ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین ، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے ۔ جہاں بے ضرورت فارسی و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسبِ ضرورت اضافتوں کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اضافت و عطف استعمال کرکے اُردو نثر کے لحن اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ پڑھنے والا ، شاعری کے آہنگ کی طرح ، نثر کے لحن سے بھی لطف اندوز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو ۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی ۔ اگر تاریخ پڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا ۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کر دے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف سِروں کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصور پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی ، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے ۔ تاریخ بیک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کرکے انھیں ایک مشترک رشتے میں پرونا ہوتا ہے ۔ تاریخِ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظامِ اقدار کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ تاریخِ ادب پڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہونی چاہیے کہ جہاں مخصوص

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں ، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تاریخی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں ۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح جھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے ۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا رہتا ہے ؟ یہ رشتے نظامِ اقدار میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی ۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی ۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیک وقت تاریخی شعور بھی ہو اور قوتِ تجزیہ بھی ۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی ۔ تحقیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا لسانی شعور بھی ۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا "مربوط" مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھتا ہو ۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل ، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تدریجی سفر کو بھی تاریخِ ادب میں واضح طور پر دکھا سکے ۔ تاریخِ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے ۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنھوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گریں اور ان کا بھی ، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی ، آج اسی طرح زندہ و موجود ہیں ۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے ۔ کہیں یہ انفرادیت عصری تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت ، زمان و مکان سے آزاد ہو کر ، آفاقیت بن جاتی ہے ۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا ، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں ، مقام متعین ہوتا ہے ۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کس ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا ؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں ۔ میں نے "تاریخِ ادبِ اردو" میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے ۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب ، روایت

کا سفر اور روحِ ادب بیک وقت سامنے آ جائیں ۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے ۔ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم ، پہلی بار قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے "مخزنِ نکات" میں کی تھی ، وہ اب یقیناً بے معنی ہو گئی ہے ۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب اظہار خیال کر چکے ہیں ۔ تاریخِ ادبِ اردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ یہاں آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی ۔ تحقیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی ۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجزیاتی بھی ۔ تشریحی و لسانیاتی بھی اور اخلاقی و جمالیاتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے ۔ تخلیقی رنگا رنگی اور روایت کے تنوع کے پیشِ نظر ، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہنے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے ۔ میں نے تنقیدی رائے دیتے وقت بے جا تعمیم ، بے بنیاد کلیوں اور ہر مصنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے ۔ جن مصنفوں کی تصانیف غیرمطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات ، اپنے نقطۂ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے ، اس لیے زیادہ دیے ہیں کہ یہ مخطوطات قاری کی دسترس سے باہر ہیں ۔

ہمارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالاتِ زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے ۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند سنین بھی متعین نہیں ہوئے ۔ اکثر تصانیف و دواوین کے زمانۂ تصنیف بھی غیر متعین ہیں ۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں ۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تصانیف ، مخطوطوں کی شکل میں ، دنیا کے مختلف کتب خانوں میں بکھرے ہوئے ہیں ۔ میں نے حتی المقدور اس تمام خطی و کمیاب مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے ۔ مختصراً یہ کہ تاریخِ ادبِ اردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا ۔

زیر نظر دور کا بنیادی سنہ ہجری ہے ، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی سنین بھی ساتھ دے دیے ہیں ۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں ۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے ۔ بعض ایسے حوالے ، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا ، اسی صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں ۔ جلد دوم کی فہرست مختصر ہے لیکن ''اشاریے'' کی مدد سے ، جو مفصل ہے ، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں ۔ سارے موضوعات متعلقہ مصنف یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انھیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے ۔ اسی لیے ''موضوعات'' کا اشاریہ مختصر ہے ۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے ناظمِ اعلیٰ محبّی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جنھوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی ، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا ۔ میں مہتممِ مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور سلیقے سے اسے طبع کیا ۔

۱۲ جون ۱۹۸۷ء — جمیل جالبی

پہلا باب

تمہید

اٹھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرزِ فکر ، تہذیبی و معاشرتی رویے

اٹھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برِعظیم میں رقبے ، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے حدود کابل و کشمیر اور کوہ ہمالہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر کم و بیش راس کماری تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اسّی سالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان سلطنت کا شہنشاہ تھا ۔ خود برِعظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت وجود میں نہیں آئی تھی ۔ مغلوں نے برِعظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس کر کے ایک نیا قومی تصوّر دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کر کے ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تخلیقی و فکری صلاحیتیں پھل پھول سکیں ۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطۂ عروج ہے اور اٹھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے ۔ وہ نظامِ خیال جس نے اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے ، پھیلنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے تاج محل والی تہذیب کی دیو ہیکل عمارت کے ستون ایک ایک کر کے گرنے لگے تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۱۱۸ھ/ ۱۷۰۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد ، پچاس سال کے عرصے میں ، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی ، خانہ جنگی ، عیش پرست امرا کی باہمی آویزش ، عسکری قوت کی کمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو پارہ پارہ کر دیا ۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جانشینی کی جنگ شروع ہوگئی اور بڑا بیٹا معظم کامیاب ہوکر بہادر شاہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر بیٹھ گیا۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء میں وہ وفات پا گیا۔ بہادر شاہ کے مرتے ہی اس کے بیٹوں میں جانشینی کی جنگ شروع ہوگئی اور باپ کی لاش بغیر دفنائے ایک مہینے تک یوں ہی رکھی رہی۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا۔ وہ افیم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا خاصہ رہا تھا۔ وہ دن رات لال کنور کے ساتھ دادِ عیش دیتا اور شرافت و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مبتذل جنسی اطوار میں ملوث رہتا۔ رنڈی بھڑوے اسے گھیرے رہتے۔ امرا و عالدین کی پگڑیاں اُچھلتیں۔ انتظامِ سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر تباہ و برباد ہونے لگا۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا۔ ابتذال نے شائستگی کی جگہ لے لی۔ اخلاق قدریں بے وقعت ہوکر پامال ہونے لگیں۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں خزانہ خالی ہوگیا اور مغل بادشاہ کے جلال و جبروت کا تصوّر ہوا ہوگیا۔ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور ساداتِ بارہہ کی مدد سے فرخ سیر تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ فرخ سیر غیر مستقل مزاج، کمزور طبیعت کا انسان تھا۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی تھا۔ فرخ سیر نے ساداتِ بارہہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ قید ہوا، اندھا کیا گیا اور ذلت و رسوائی کے ساتھ ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں قتل کر دیا گیا۔ اس کے دورِ حکومت میں سلطنت کا توازن اور بگڑ گیا۔ دبی ہوئی منتشر قوتیں سر اُٹھانے لگیں اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھانے لگے۔

فرخ سیر کے دورِ سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برعظیم کی تاریخ کا راستہ بدل دیا۔ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ سیر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہیملٹن بھی شامل تھا۔ بادشاہ بیمار تھا، ہیملٹن نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہوگیا۔ بادشاہ نے خوش ہوکر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطلوبہ تجارتی مراعات دے دیں۔ ان مراعات کی رو سے، بغیر محصول ادا کیے انھیں بنگال میں تجارت کے حقوق مل گئے۔ کلکتہ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی۔ حیدرآباد کے صوبے میں بغیر محصول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دیے گئے۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور سورت میں دس ہزار روپیہ سالانہ

ادا کرکے ہر قسم کے محصول سے معافی مل گئی۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سکّے کو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی۔

فرخ سیر کے بعد سادات بارہہ نے رفیع الدرجات کو تختِ طاؤس پر بٹھایا۔ بیس سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا تھا۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ کو، شاہ جہان ثانی کے خطاب کے ساتھ، تخت پر بٹھایا۔ یہ بھی افیم کا عادی اور بیمار تھا۔ تین ماہ بعد اللہ کو پیارا ہوگیا۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں بہادر شاہ کے پوتے اور جہان شاہ کے بیٹے، روشن اختر کو محمد شاہ کے خطاب سے تختِ سلطنت پر متمکن کیا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو مسندِ حکومت پر بیٹھا تھا۔ محمد شاہ، جو عرفِ عام میں محمد شاہ رنگیلا کے نام سے معروف ہے، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء تک تختِ سلطنت پر متمکن رہا۔ اس کے دورِ حکومت میں ایوانِ سلطنت کے ستون ایک ایک کرکے گرتے رہے اور وہ اس زوال کو محض تماشائی بنا "غرقِ مےناب" کرتا رہا۔ تقریباً تیس سال کے عرصے میں، سارے برعظیم میں پھیلی ہوئی مغلیہ سلطنت، بکھر گئی، اسی لیے اسے "خاتم السلاطین بابریہ"[۱] کہا جاتا ہے۔

محمد شاہ کے زمانے میں امراء نے، جن میں حسین علی خاں، عبداللہ خاں، ذوالفقار خاں اور سعادت خاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں، اقتدار کی ہوس میں سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کرکے انتشار کی ان طاقتوں کو اُبھارا جو اب تک سر چھپائے بیٹھی تھیں۔ نتیجے میں معاشرہ اندر سے کمزور اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہوگیا۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو اندھا کردیا۔ معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہوگئی۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بیرونی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورتِ حال کا منطقی نتیجہ تھا۔ امرا کی ریشہ دوانیوں، خود غرضیوں، سازشوں اور غداریوں کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب آصف جاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کرکے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ، محمد شاہ کو بحال رکھے گا اور محمد شاہ دو کروڑ روپے اسے پیش کرے گا، تو برہان الملک سعادت خاں نے یہ دیکھ کر کہ خانِ دوراں کی وفات کے بعد اب امیرالامرا کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا، نادر شاہ سے کہا کہ:

"محمد شاہ کے لشکر میں سوائے آصف جاہ کوئی دوسرا شخص حکم صادر نہیں کر سکتا اور مبلغ دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

ہندوستان کی اتنی سی دولت پر قناعت کر لی جائے۔ دو کروڑ روپے کا تو تنہا یہ غلام اپنے گھر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، مہاجنوں اور تاجروں کے گھر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آباد تک کہ تیس چالیس کوس سے زیادہ مسافت پر نہیں ہے، آپ تشریف لے چلیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔"[۲]

اگر برہان الملک سعادت خاں یہ غداری نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آنے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ سانحہ پیش نہ آتا جس نے مغلیہ سلطنت کی کمر توڑ کر رکھ دی اور جس میں تیس ہزار[۳] اور بقول فریزر[۴] ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان تہ تیغ ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گھر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ آنند رام مخلص نے لکھا ہے کہ "تقدیر کی نیرنگی سے (دلّی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعشق کو پھر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔"[۵] نادر شاہ واپس ہوا تو صوبہ کابل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ اپنی سلطنت میں شامل کر کے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سمیٹ کر لے گیا۔[۶] ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں محمد شاہ کی وفات پر کم و بیش سارا ہندوستان مختلف صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود مختار صوبے دار حکمرانی کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دوآبہ گنگ و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔[۷] سودا نے اپنے "شہرآشوب" میں اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا ہے:

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر، دولت مند
سو آمد ان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند
جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند
رہی نہ اس کے تصرف میں فوج داری کول

محمد شاہ کی وفات سے تقریباً تین مہینے پہلے ۱۱۶۱ھ/ جنوری ۱۷۴۸ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پہلے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھا کر واپس چلا گیا لیکن اس کے بعد اس کے حملوں کا ایک نیا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و ملتان اس کے قبضے میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان محلاتی سازشوں، خواجہ سراؤں اور امرا کی ریشہ دوانیوں، غداریوں

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ء میں عمادالملک غازی الدین خاں اور صفدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خانہ جنگی ہوتی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ اپنی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عمادالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کر کے اسے اور اس کی ماں دونوں کو اندھا کر دیا اور جہاں دار شاہ کے بڑے بیٹے عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء کی جنگِ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ھ/۱۷۵۹ء میں عمادالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیرِ باکرامت سے ملاقات کے بہانے فیروز شاہ کے کوٹلے میں لے جا کر قتل کرا دیا اور ننگی لاش کو دریائے جمنا کے کنارے پھنکوا دیا۔ عالی گہر نے، جو اس وقت بہار میں تھا، وہیں اپنی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عمادالملک نے کام بخش کے پوتے محی الملت کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۴ھ/۱۷۶۱ء میں، تیسری جنگ پانی پت میں فتح یاب ہو کر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہِ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اُس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔ ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ء میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگِ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء میں بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے کہا گیا اور جنرل اسمتھ کو بادشاہ کی نگرانی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسمتھ قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خاں کو شکست دی۔ رحمت خاں میدانِ جنگ میں مارے گئے اور اسی کے ساتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگِ اقتدار میں کرناٹک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہو گئی۔ ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۹ء میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی راستے سے ہٹا دیا۔ ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء کو نانا فرنویس بھی وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی بکھر گئی۔ اب صرف انگریز

برعظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر اُبھر آئے تھے۔ ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۳ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو اندھا بادشاہ شاہ عالم ثانی، جسے ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء میں غلام قادر روہیلہ نے آنکھوں سے محروم کر دیا تھا، بے بسی کے عالم میں پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کردیا اور اسی کے ساتھ برعظیم کا اقتدارِ اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہی وہ واقعات ہیں جنھوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو مجروح و متاثر کرکے اٹھارویں صدی کے رویّوں اور میلانات کی تشکیل کی۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کن رویّوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہ رویے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ اس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں بحران پیدا ہوگیا۔ کردار کے اس بحران کی وجہ سے فرد کی زندگی سے وہ توازن جاتا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصولِ زندگی اور اخلاقی اقدار ستون کا کام کرتے ہیں جن کے تحفظ کے لیے فرد جدوجہد کرتا ہے، منفی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کرکے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوتِ عمل مفلوج ہوگئی۔ عیش پرستی، گروہ بندی، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی۔ ملک و ملّت کے اہم اور بنیادی مسائل نظرانداز ہونے لگے، سیاسی فہم اور بصیرت عنقا ہوگئے۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور "نوبت یہاں تک پہنچی کہ اورنگ زیب عالمگیر کے بجائے ایک محمد شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آصف جاہ نظام الملک جیسے دانش مند منتظم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور شُہدے روڑے اٹکانے لگے۔ وہ ملّت جو سپاہی پیدا کرتی تھی اب بانکے پیدا کرنے لگی۔ پیشہ ور سپہ سالار بھی میدانِ جنگ کی طرف پالکیوں میں جانے لگے۔ مذہب کی جگہ اوہام پرستی نے لے لی۔ ملی اور مذہبی وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہوگئیں۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملّت اپنے بلند اخلاقی مقام سے پستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا۔"[۸] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا، بہرہ اور گونگا ہوگیا ہے۔ نہ دیکھتا ہے، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے۔ بس زیرِ ناف کارہائے نمایاں انجام دینے میں مصروف ہے:

لعل خیمہ جو ہے سپہر اساس پالیں ہیں رنڈیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب بے وسواس رعب کر لیجیے یہیں سے قیاس
قصہ کوتاہ رئیس ہے عیاش

(درحالِ لشکر: محمد تقی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ احساسِ اقدار ختم ہوگیا ہے۔ فرد کے طرزِ عمل میں فرض شناسی کے بجائے خود غرضی آ گئی ہے۔ اوہام پرستی اور ضعیف الاعتقادی نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی ہے۔ عمل کی جگہ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا دارومدار ہے، خواب، تعویذ گنڈوں اور جھاڑ پھونک نے لے لی ہے۔ عدمِ تحفظ کے احساس نے، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے، بے یقینی کو فرد کے مزاج کا حصہ بنا دیا ہے۔ آنے والے کل پر یقین نہیں ہے اسی لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی کر لینا چاہتا ہے۔ سارا معاشرہ عدمِ توازن کی بیماری میں مبتلا ہے۔ اسی لیے، جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے، پیداوار اور صَرف کے درمیان کوئی تعلق باقی نہیں رہا۔ جن گروہوں کو معاشرے کی فلاح و بہبود کا محافظ ہونا چاہیے تھا وہ اس کا خون چوسنے لگے۔ جو کچھ وہ صَرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی خدمت انجام دینے کے بجائے اُنھوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ کر لی کہ غارت گرانہ استحصال یا محض بیکاری کو اپنا وتیرہ بنا لیا۔[۹] اس بیماری میں جو طبقہ مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری، امراء، وزراء، عمائدین اور عمال شامل تھے، جن کے پاس طاقت بھی تھی اور دولت بھی۔ اسی لیے وہ جو کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر، عوام پر پڑنا لازمی تھا۔ سارا معاشرہ ان سے متاثر ہو رہا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہوگیا جیسے وہ خود تھے۔[۱۰]

اس پوری صدی میں سترھویں صدی کا بوڑھا نظامِ خیال دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا۔ نظامِ خیال کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظامِ سلطنت بھی ناکارہ ہوگیا۔

فوج بھی ناکارہ ہوگئی ۔ فتنے سر اُٹھانے لگے ۔ فرقہ پرستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کردیا ۔ کسی کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا ۔ زندگی بے جہت ہوگئی ۔ پہلے ایرانی و تورانی امرا کی آویزشوں نے سلطنت کو کمزور کیا ، پھر اس میں افغانی اور ہندوستانی امرا شامل ہوگئے ۔ ان کی رقابتیں کمزور مغل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی ۔ یہی صورتِ حال عباسیوں کے دور میں ایرانی امرا نے پیدا کی تھی۔[۱۱] اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر اُبھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں بنجر ہونے لگیں ۔ کسان ، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا ، زمین سے لاتعلق ہوگیا ۔ لگان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے مجبور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے ۔ امراء و وزیر اپنے فرائض سے غافل ہوکر اپنے عہدے اور اقتدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے ۔ احکاماتِ شاہی بے اثر ہوگئے ۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور امرا کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے کپڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا ۔ بدعنوانیاں اور رشوت ستانی عام ہوگئی ۔ اسرافِ بے جا کی وبائی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہوگیا ۔ حکومت کی آمدنی اتنی گھٹی کہ متوسلین اور افواج کی تنخواہیں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھوڑا لے ، اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی
تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ مکاں ہے　　　　(سودا)

تاباں ، سودا ، میر ، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اسی صورتِ حال پر روشنی ڈالتے ہیں ۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے[۱۲] کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کا برعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خوفناک انسانی درندے بستے ہیں ، جن میں جانوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے ۔ جن میں نہ اخلاقی قدریں ہیں اور نہ دور اندیشی ۔ جن کے لیے فریب ، دھوکا ، سازشیں وقتی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں ۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے ۔

اٹھارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ ماضی کے ضابطوں ، اصولوں اور قوانین کو بغیر کسی تبدیلی کے قبول کیے ہوئے ہے ۔ رسم پرستی اس کا مزاج ہے ۔ وہ مستقبل کے

بجائے ماضی پر تکیہ کیے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا ۔ معاشرے کی روح مردہ ہوگئی ہے ۔ باطن میں گھپ اندھیرا ہے ، اس لیے وہ اسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے قہقہوں ، راگ رنگ کی محفلوں ، جنسی بے اطواریوں ، شراب نوشی ، چراغاں اور دن رات کی سیر و تفریح میں بھلا دینا چاہتا ہے ۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے جواری کی سی ہے ۔ معاشی بدحالی اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے ویسے ویسے لوٹ کھسوٹ اور بدحالی بھی بڑھ رہی ہے ۔ ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے بنگال ، بہار اور اڑیسہ کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی ۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی معاشی حالت خراب تر ہونے لگی ۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرڈ بیچر نے کورٹ اوف ڈائریکٹرز کے نام اپنی خفیہ رپورٹ میں لکھا کہ "ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ملنے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت پہلے سے بھی خراب ہوگئی ہے ۔ یہ نفیس ملک ، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں پھلا پھولا ، اب بربادی کے کنارے آ لگا ہے۔"[۱۳] ایک طرف ذرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و نااہلی نے معاشرے کو اندھے کنویں میں دھکیل دیا تھا ۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر اپنے واقعات کو دہراتی ہے ۔ 'ول ڈیورانٹ' عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ "جب ایک نظامِ خیال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیش پرستی ، آرام طلبی ، بدعنوانی اور اخلاقی بدحالی کے اضطراب میں مبتلا اور شدت کے ساتھ پرانے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے ۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے ۔ اندرونی خلفشار اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر کوئی دوسری قوم اس معاشرے کو شکستِ فاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے۔"[۱۴] یہی صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور سات سمندر پار سے آئی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظامِ خیال ، تجارتی و قومی مقاصد ، موثر آلاتِ حرب کے ساتھ اس ڈوبتے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کرلیا ۔

(۳)

آیئے اب اس معاشرے کے طرزِ فکر اور علم تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

بھی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے باطن کی تصویر بھی سامنے آجائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ”سیّد اپنی لڑکی ایسے مغل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہوسکے اور خواجہ زادہ کو بھی۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے قرابت داری نہیں ہوتی۔“۱۵ ذات پات کا بھی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے مذہبی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عملی زندگی میں بھی پیدا ہوگئی تھی۔ ”رکاب دار، باورچی، کبابی، نان بائی یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھتیجے، ماموں، بھانجے، سالے، بہنوئی، خسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور فیل بان بھی رذیل الاصل ہیں۔“۱۶ سقہ، سائیس، دیگیں مانجنے والا، کہار، باورچی، پالکی کے کہار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں رذیل ہیں۔“۱۷ ”پیادے، شاگرد پیشہ، چوب دار، فرّاش، خدمت گار کو کوئی بھی اپنے ساتھ ایک ہی برتن میں کھانا نہیں کھلاتا۔“۱۸ ”دلاک (نائی) جو جراح یا دوکان دار ہو گئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انہیں اشراف میں شمار نہیں کیا جاتا۔“۱۹ اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ”کسان درحقیقت اشراف کی صنف ہی سے باہر ہیں۔ ان کو قصبات کے شرفاء بھی لاوارث خدمت گار سمجھتے ہیں۔“۲۰ لیکن اس کے برخلاف صاحبِ ثروت لوگوں کے معاشرتی درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ”جب ہولی جلانے میں تین دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر نالے کا کیچڑ، عام طور پر بلا کسی تفریق کے، اچھالتے ہیں چاہے جس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، رذیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحبِ ثروت نہ ہو۔“۲۱ یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہو گیا تھا اور اعمال کے بجائے پیشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیارِ شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ”ہندوؤں میں جو شخص کھانے پینے میں، تحصیلِ معاش اور حسنِ بیان میں مسلمانوں سے زیادہ قریب ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیارِ شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس لحاظ سے اناتیا اور کشمیری برہمنوں کے سوائے کھتری اور کایتھ لوگوں کی شرافت ویس اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارسی سے متعارف نہیں تھے۔“۲۲ مسلمانوں میں معیارِ شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ سیّد کی سیادت اور مرزا کی مرزائی چاہے سندی

ہو یا غیرسندی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا امرا کی سرکار میں پہنچ رکھتا ہو، سپاہیوں میں نوکر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں۔“۲۳ یہ اس دور کے معیارِ شرافت تھے اسی لیے اس دور کے شاعر، ادیب اور اہلِ علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے۔

اس معاشرے میں توہمات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی۔ رسم و توہم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ”اگر کوئی رسم رہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی بعد میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سبب سے سمجھتی ہیں۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہوتا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہوتا ہے۔“۲۴ ”شاہ مدار کی بدھی ہر سال کالے نشان کے ساتھ طول عمر اور سلامتی کے لیے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ سدّو کی نیاز کا بکرا ذبح کرتے ہیں۔ یعنی یہ علمِ دین کا عدم رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علمِ دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پاتیں۔“۲۵ ان رسوم و توہمات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے۔ اکثر ہندو ”حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی ہنسلی اپنے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا پکواتے ہیں اور اپنے بچوں کے نام کا تعزیہ مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بھائیوں سے چُھپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روپیہ دیتے ہیں اور کسی چشتیہ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی تقلید میں انہیں چوپالہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بچوں کے سر پر چوٹی رکھتے ہیں۔ جب بچہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی نیت انہوں نے چوٹی رکھواتے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو مکن پور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے بالوں کو منڈواتے ہیں اور دیگوں میں نذر کا کھانا پکوا کر مساکین و غربا کو کھلواتے ہیں۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر پورب کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کانستھوں کے فرقے میں ہوتی ہے۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی رذیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں۔“۲۶ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ ”بیوہ لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھنے ہی چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو۔ ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل، کمینہ اور کم رتبہ سمجھتے ہیں۔ اگر لڑکی بذاتِ خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے نہیں جھجھکتے مگر اپنی خوشی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے۔"۲۷ رسم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوٹی بڑی رسموں سے عبارت تھی اور ان رسموں پر بے دریغ روپیہ خرچ کیا جاتا تھا۔ مرزا قتیل نے لکھا ہے کہ شادی بیاہ کے موقع پر لڑکی اور لڑکے کو زرد کپڑے پہنانا، کلائی میں ریشمی کلاوا باندھنا، عقد سے فارغ ہونے تک دولھا کے ہاتھ میں لوہے کا ہتھیار پکڑے رہنا، ان کے علاوہ ساچق، مانیوں بٹھانا، مہندی لے جانا، سہرا باندھنا، راستہ روکنا، نیگ مانگنا، سلامی لینا، رقص و سرود، روشن چوکی، بابا فرید کا جوڑہ، جہیز، پنجیری اور چوتھی کی رسمیں عام ہیں۔"۲۸ شادی بیاہ پر کئی کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلانا ایک عام بات تھی۔ بسنت آتا تو سب لوگ عام طور پر بسنت کی تہنیت نیز صاحبِ مزار کی مدح میں اشعار گاتے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تماشے کے لیے ان کے ساتھ نکلتیں۔ پری پیکر لولی بھڑکیلے لباس پہن کر تبروں پر جا کر رقص کرتے۔ ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر مطربوں اور لولیوں کے رقص و سرود کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا۔ پنجاب کے شہروں میں عورت اور مرد، کیا ہندو اور کیا بازاری اور نوکر پیشہ مسلمان، سب کے سب پیلے لباس پہن کر کاغذ کے ہزاروں پیلے پتنگ زرد ڈوری سے ہوا میں اڑاتے۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو۔"۲۹ عورتیں یا تو رسم و رواج، نقرنیاز میں مصروف رہتیں یا تعویذ گنڈوں کے لیے پیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی مرادیں بر آسکیں۔ لذیذ غذائیں کھانا، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہننا اور دن رات کی آرائش میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی۔

پیر پرستی اس معاشرے کا عام پسندیدہ رویہ تھا جس میں امیر و غریب، شاہ و گدا سب شامل تھے۔ محمد شاہ رنگیلا کے بارے میں آیا ہے کہ "جب جوانی کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا۔ اواخر عمر میں فقرا کی صحبت پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا۔"۳۰ عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا۔ غازی الدین عماد الملک نے عالمگیر ثانی کو کسی فقیر باکرامت سے ملاقات کے بہانے ہی فیروز شاہ کے کوٹلے میں قتل کرا

دیا تھا۔ بزرگانِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی تھے لیکن عام طور پر معاشرہ جھوٹے، مکار اور نام کے پیروں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے گل کھلتے۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے۔ پھر ان دینی بھائی اور دینی بہن کو اپنے جد امجد کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقربِ درگہِ الٰہی کے حجرۂ عبادت کو شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکلیں آسان ہو جاتیں۔۳۱ حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر ہر چہارشنبہ کو جمہور خواص و عوام احرامِ زیارت باندھتے جاتے اور وہاں "مطربوں کے نغمات کی کثرت کانوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں نقال و رقاص خوش ادائیوں میں مشغول رہتے ہیں۔"۳۲ اور "مسلمان ہندو آدابِ زیارت بجا لانے میں یکساں ہیں۔"۳۳ "حضرت شاہ ترکمان بیابانی کے مزار پر چراغوں اور قندیلوں کی کثرت سے صحنِ فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد پھولوں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سرمایۂ سکون بنا دیتی ہیں۔"۳۴ حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر "طرح طرح کی تزئین و آرائش کی جاتی ہے۔ عرس کی صبح کو دہلی کے تمام نقال شام تک مجرا کرتے ہوئے زیارت کرنے والوں کو بہت محظوظ کرتے ہیں۔"۳۵ بہادر شاہ اول خلد منزل کے عرس کے موقع پر "عشرت پسند لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ بغل میں ہاتھ ڈالے اور عیاش ہر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقصاں (نظر آتے ہیں)۔ شرابی بے خوف محتسب سیاہ مستی کی تلاش میں اور شہوت طلب، بغیر جھجک کے، شاہد پرستی میں مصروف رہتے ہیں۔ زاہدوں کی توبہ توڑنے والے نوعمر لڑکوں کا ہجوم (ہوتا ہے)۔ آہو پسران عشقِ بے مثال سے زہد و تقویٰ کی بنیادیں برہم کرتے ہیں۔۔۔ کوچہ و بازار نواب اور رؤساء سے بھرے ہوئے ہیں اور چاروں طرف امیروں فقیروں کا شور ہوتا ہے۔ مطربوں اور قوالوں کی تعداد مکھیوں سے اور عطائیوں فقیروں کی تعداد بھیڑوں سے زیادہ ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضیع و شریف نفسانی خواہشات کے وسوسوں کو ترتیب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں۔"۳۶ حضرت شاہ ترکمان کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو "سب ناچنے والے ایک عزیز کی قبر پر، جو احدی پورہ میں دفن ہے، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی قبر کو شراب ناب سے غسل دیتے ہیں۔"۳۷ تاباں کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے:

صباح مشرکوں دفع خمار کی خاطر　　　گلابی خوب ہے شمع مزار کی خاطر

امرد پرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آبرو، تاباں، یکرنگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے۔ اعظم خان کے ذکر میں آیا ہے کہ "اس کی طبیعت امرد پسند ہے اور اس کا مزاج حسینوں کی محبت میں گرفتار ہے۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے . . . جہاں کہیں سے کسی خوبصورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں پھانس لیتا ہے۔"[۳۸] مرزا منّو کے بارے میں لکھا ہے کہ "اس فن (امرد پرستی) میں یگانۂ روزگار ہے۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں۔"[۳۹] وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک "پیکرِ تازہ" (ایضاً) جادو سے تسخیر کرتا۔[۴۰] رئیس المخنثین و انیس القوادین تتی بھگت بادشاہ کا منظورِ نظر تھا:[۴۱]

جسا جسا سبزہ، تماشا، باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر (تاباں)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بھروؤں اور قوالوں کا اضافہ ہو جاتا۔[۴۲] شراب کا استعمال عام تھا۔ بعض امیر زادے اور شرفا عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے۔ گھروں میں لولیوں کی اولادیں عام تھیں۔[۴۳] طوائف اس دور میں اتنی اہم ہوگئی تھی کہ شرفا و امرا ان سے ملنے کے لیے بے چین رہتے۔ وزیر الممالک اعتماد الدولہ نے ایک مرتبہ مرصّع جام و صراحی پہنانے فیل سوار کو (جو اُس زمانے کی مشہور طوائفیں تھیں) بھیجیں تو وہ ستر ہزار روپے قیمت کی تھیں۔[۴۴] اور بیگم ایک مشہور طوائف تھی جو پاجامہ نہیں پہنتی تھی اور "قلم نقاش کی رنگ آمیزی سے بدنِ اسفل کو اس طرح رنگین پاجامے کی صورت دیتی کہ رومی کمخواب کے تھان کی پھول پتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور امرا کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔"[۴۵]

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج، اس کے طرزِ معاشرت، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ بہادری، شجاعت اور عسکریت کے عناصر ضائع ہو چکے ہیں۔ عدمِ تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مفلوج کر دیا ہے۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس پُر آشوب زمانے کو وقتی طور پر بھلا سکے۔ اس خود فراموشی کے لیے وہ ایک طرف شراب پر تکیہ کرتا ہے، میلے ٹھیلوں، عرس، چراغاں،

گانے بجانے اور عیش کوشی میں پناہ ڈھونڈتا ہے اور دوسری طرف تلاشِ سکون میں تصوف اور پیری مریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب یہی کر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آرائی، صہبا پرستی اور عیش کوشی کو تصوف سے ملا کر اسے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ ثنویت کا شکار ہے۔ اس کی شخصیت اور تہذیبی وحدت دو ٹکڑے ہوگئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ ترکمان کے مزار کو شرابِ ناب سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صنعت ایہام کو اس نے اپنا محبوب تخلیقی ریحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف خلع جگت سے محفلیں زعفران زار بن رہی ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح موجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی جہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اسی لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نظر نہیں آتے بلکہ ان کی جگہ سازشی، سنلے، بانکے، رنڈی بھڑوے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنھوں نے سرکار دربار پر اپنا قبضہ جما رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں، خزانہ خالی ہے، تجارت بحران کا شکار ہے، دستکار اور کاریگر پریشان حال ہیں۔ کسان کے لیے پیٹ پالنا اور محصول ادا کرنا ناممکن ہوگیا ہے۔ ملک کی دولت غیر مفید اور غیر پیداواری کاموں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طور پر ناکارہ ہوگئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداوار کی تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورتِ حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برِعظم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے تہذیبی جزیرے وجود میں آ جاتے ہیں اور یہ نئے تہذیبی جزیرے اپنے درباروں کو مغلیہ دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور اس کی جگہ اُردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی بنتی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے اُبھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے ہیں اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے اسالیب و اصناف اس نئی ادبی زبان میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ شمالی ہند میں اٹھارویں صدی سے پہلے اُردو زبان میں لکھنا کوئی قابلِ ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اُردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے ۔ اُردو زبان کی فتح دراصل برعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے ۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اُردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی جڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلۂ ابلاغ بنا رہے تھے ۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا ؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اُردو نے فارسی کی جگہ لے لی ؟ کیا یہ عملِ تبدیلی تاریخی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا ؟ اگلے باب میں ہم انھی محرکات ، میلانات ، کشمکش اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- ”خاتم السلاطین بابریہ است چہ بعد او سلطنت غیر از نام چیز دیگر ندارد“ سیر المتاخرین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی ، ص ۸۷۰ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع ۔
۲- سیر المتاخرین : غلام حسین خان طباطبائی (جلد دوم) ، ص ۳۸۳ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع ۔
۳- تاریخ جہان کشائے نادری ; محمد مہدی استر آبادی ، ص ۲۰۱ ، مطبع حیدری بمبئی ۱۲۹۳ھ ۔
۴- دی ہسٹری اوف نادر شاہ ; جیمس فریزر ، ص ۱۸۵ ، مطبوعہ لندن ۔
۵- بدائع وقائع : آنند رام مخلص ، ص ۸۱ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ ۱۰۲ ، اگست ۱۹۵۰ع ۔
۶- دی کیمبرج ہسٹری اوف انڈیا (جلد چہارم) (مغلیہ دور) ، ص ۳۶۳ ، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع ۔
۷- ایضاً ، ص ۳۷۳ ۔
۸- برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ ; ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی ، ص ۲۲۲ ، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ع ۔
۹- برعظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ : ص ۲۲۹ ۔

۱۰- ہسٹری اوف دی فریڈم مومنٹ (جلد اول) ، ص ۳۷ ، پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ع ۔
۱۱- اے لٹریری ہسٹری اوف پرشیا (جلد اول) ۔ ایڈورڈ جی براؤن ، ص ۲۵۲ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۶۳ع ۔
۱۲- ہسٹری اوف فریڈم مومنٹ ان انڈیا (جلد اول) ; ڈاکٹر تارا چند ، ص ۵۲ ، پبلیکیشن ڈویژن گورنمنٹ اوف انڈیا ، دہلی ۱۹۶۱ع ۔
۱۳- این ایڈوانسڈ ہسٹری اوف انڈیا : مرتبہ آر سی مجمدار وغیرہ ، ص ۶۸۵ ، مطبوعہ میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، نیو یارک ۱۹۵۸ع ۔
۱۴- The Lessons of History : Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.
۱۵- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۱۳۷ ، مکتبہ برہان اُردو بازار دہلی ۱۹۶۸ع ۔
۱۶- ہفت تماشا ; ص ۱۶۰ ۔ ۱۷- ایضاً ، ص ۱۶۱ ۔
۱۸- ایضاً ، ۱۵۸ ۔ ۱۹- ایضاً ، ص ۱۵۹ ۔
۲۰- ایضاً ، ص ۱۶۲ ۔ ۲۱- ایضاً ، ص ۹۲ ۔
۲۲- ایضاً ، ص ۹۷ ۔ ۲۳- ایضاً ، ص ۱۳۹ ۔
۲۴- ایضاً ، ص ۱۳۱ ، ۱۳۲ ۔ ۲۵- ایضاً ، ص ۱۴۶ ۔
۲۶- ایضاً ، ص ۹۸ ، ۱۰۱ ۔ ۲۷- ایضاً ، ص ۱۳۸ ۔
۲۸- ایضاً ، ۱۳۲ تا ۱۵۲ ۔ ۲۹- ایضاً ، ص ۸۸ ، ۸۹ ۔
۳۰- سیرالمتاخرین (جلد سوم) ، ص ۸۷۰ ۔ ۳۱- ہفت تماشا ، ص ۱۹۵ ۔
۳۲- مرقع دہلی : نواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ ، ص ۹ ، مطبع و سنہ اشاعت ندارد ۔
۳۳- ایضاً ، ص ۴ ۔ ۳۴- ایضاً ، ص ۸ ۔
۳۵- ایضاً ، ص ۹ ۔ ۳۶- ایضاً ، ص ۱۲ ۔
۳۷- ایضاً ، ص ۳۲ ۔ ۳۸- ایضاً ، ص ۲۷ ۔
۳۹- ایضاً ، ص ۲۷ ۔ ۴۰- ایضاً ، ص ۴۳ ۔
۴۱- ایضاً ، ص ۹۳ - ۶۵ ۔ ۴۲- ہفت تماشا ; ص ۹۲ ۔
۴۳- ایضاً ، ص ۱۶۳ ۔ ۴۴- مرقع دہلی ; مقدمہ ص ۲۹ ۔
۴۵- مرقع دہلی ; ص ۷۵ ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲ و ۳ ''که درلشکر محمد شاه غیر آصف جاه احدے مصدر امرے نمی تواند شد و مبلغ دو کرور روپیه چه مایه اعتبار داشته باشد که از دولت ہندوستان باین قدر قناعت توان نمود ۔ دو کرور روپیه تنہا غلام تعہد می نماید که از خانه خود بدہد و از ہائے بے شمار از خانه پادشاه و امرا و مہاجنان و تجار عائد سرکار می تواند شد بشرطیکه تا بشاہجہان آباد که سی چہل کروه زیاده مسافت ندارد و ہفتے بعمل آید ۔ نادر شاه باستماع این خبر مستبشر گشته ۔''

ص ۳ ''از بوقلمونیہائے تقدیر این گونه اش چشم زخمی رسید که اکنون عمر طویلے می باید که این دارالعشق یک باره بحالت اصلی آید ۔''

ص ۱۲ ''چون آتش حدت جوانی فرو نشسته شکسته خاطریہایش گرفته بود ۔ در اواخر عمر به صحبت فقراء خوش بود با اینہا می نشست ۔''

ص ۱۳ ''از کثرت نغمات مطربان سامعه گرانی بہم می رساند و در ہر گوشه و کنار قوال و رقاص داد خوش ادائیہا می دہند ۔''

ص ۱۳ ''مسلمین و ہنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند۔''

ص ۱۳ ''از کثرت چراغان و قنادیل صحن فلک نورانی می شود و از وفور گلہا موج نکہت گل در رواق آرام گہش جمعیت آباد است ۔''

ص ۱۳ ''وضع تزئین و آرائش بکار می رود ۔ صبح عرس جمیع قوالان دہلی تا شام بمجرا پرداخته احتفاظ وافی بزائران می رسانند ۔''

ص ۱۳ ''معاصران با محبوبان خود در ہر گوشه و کنار دست در بغل و عاشقان در ہر کوچه و بازار ہجول مشتہیات نفسانی در رقص حمل ، مے خواران بے اندیشه محتسب در تلاش مے مستی و شہوت طلبان بے واہمه مزاحمت سرگرم شاہد پرستی ۔ ہجوم امارد نوخطان توبه شکن زہاد و آہو پسران بمشق بے مثال برہم زن بنیاد صلاح . . . کوچه و بازار از لواطه و خوانین لبریز و گوشه و کنار از امیر و فقیر شور انگیز ، مطرب و قوال از مگس زیاده تر و محتاج و سائل از پشه افزون تر ۔ قحبه عنصر باین ترتیب

وضع و شریف این دیار ہواجس نفسانی ترتیب می دہند و بمستلذات جسمانی فائز می شوند ۔''

ص ۱۳ ''ارباب رقص ہیئت مجموعی بر قبر عزیزی که در احدی پوره مدفون ست حاضر گشته قبرش را بشراب ناب می شویند ۔''

ص ۱۳ ''طبیعتش امارد پسند است و مزاجش بصحبت ساده رویان در ہر جا از مردے رنگینی خبر می یابد در کمند رفاقت خود می اندازد ۔''

ص ۱۳ ''درین فن سحر کاریہا یگانه ، اکثرے از امرازاده ہا احکام ضروری این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردیش فخر می کنند ۔''

ص ۱۳ ''بدن اسفل را برنگ آمیز ہائے خاصه نقاش باسلوب قطعه پاجامه رنگین می کنند و بے شائبه تفاوت گل و برگ که در تہان کیمخاب بند رومی می باشد بقلم می کشند و در محافل امرا میروند ۔''

• • •

دوسرا باب

آردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ، محرّکات و میلانات

اس پس منظر میں ، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے ، یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دورِ انتشار میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار گر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی پستیوں کو چھو رہا ہے ، اُردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی ؟ اُردو شمال کے لیے کوئی اجنبی زبان نہیں تھی ۔ یہ یہیں کی زبان تھی اور صدیوں سے برعظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی ۔ خود دکن میں پندرھویں صدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اُردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہوگئی تھی جو شمال میں فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی ، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی ۔ دربار سرکار تک رسائی کے لیے فارسی دانی ویسے ہی ضروری تھی جیسے انگریزی عہد میں انگریزی دانی ضروری تھی ۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا ، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی ۔ جیسے ہی اٹھارویں صدی عیسوی میں عملِ زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہونے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اُردو لینے لگی ۔ زبانیں بھی ، تہذیبوں کی طرح ، آرام سے رفتہ رفتہ پسِ پردہ جاتی ہیں ، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اُردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لمبا عرصہ لگا ۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ بہتے رہے ۔ فارسی گو ریختہ اور ریختہ گو فارسی میں شعر کہتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمۂ اقتدار سے کٹ کر قریب قریب خشک ہو گیا اور اُردو کا دریا پاٹ دار ہو کر بہنے لگا ۔

اکبر ، جہانگیر ، شاہجہان اور اورنگ زیب[۱] اُردو زبان سے واقف تھے اور حسبِ ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تخت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعۂ معلیٰ میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی ۔ الوپ بائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم بائی نے محمد شاہ کے محل کی زینت بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا ۔ اسی زمانے میں اُردو سرکار دربار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعۂ معلیٰ میں باقاعدہ رائج ہوگئی ۔ جلد ہی اس کا ٹکسالی روزمرہ و محاورہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعۂ معلیٰ کی اُردو ''اُردوئے معلیٰ'' کہلانے لگی ۔ خود محمد شاہ نے اُردو میں طبع آزمائی کی ہے ۔[۲] آبرو ، تاجی ، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں ۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خاں فغاں کا دیوان بھی شائع ہو چکا ہے ۔ عالمگیر ثانی خود اُردو کا شاعر تھا ۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں ۔[۳] عالمگیر ثانی کا بیٹا ، شاہ عالم ثانی نہ صرف اُردو ، پنجابی ، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے 'عجائب القصص' کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اُردو نثر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے ۔ قلعۂ معلیٰ میں اُردوئے معلیٰ کی یہ روایت باقاعدہ طور پر محمد شاہ سے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہتی ہے اور اُردو ادب کی روایت کو 'پروقار اور بارتبہ بناتی ہے ۔ اُردو زبان کی سرپرستی اور تخلیقی استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اُس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی ۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیقی صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر 'پھوٹا کہ گلی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا ۔ خواص اور اہلِ علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دادِ سخن دے رہے تھے اور اُردو میں محض تفننِ طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے ۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارسی سے ہٹا کر اُردو زبان کی طرف کردی ۔ یہ واقعہ ''معارضۂ آرزو و حزیں'' تھا جو پیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخ بہت پرانی تھی ۔

برعظیم کے لوگوں نے ، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے ، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و ندرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی ۔ اُنھوں نے ہر ہر لفظ ، محاورہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معنی کی باریکیوں سے اہلِ زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے ۔ لغت نویسی کا جو کام یہاں ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا ۔ صرف و نحو پر یہاں اعلیٰ درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں ۔ امیر خسرو ، فیضی و

ابوالفضل جیسے شاعر و انشا پرداز برعظیم سے اُٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہلِ زبان کی تخلیقی و علمی کاوشوں کو مسترد کرتے رہے ۔ مغلوں کے زمانے میں ایرانی اہلِ علم کی بڑی تعداد کے یہاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہوگئی ۔ اکبری دور میں عرفی اور فیضی کا تنازعہ مشہور ہے ۔ شاہجہان کے دور میں منیر لاہوری نے ''کارنامۂ منیر'' میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی نژاد ، تیغ ہندی کی طرح ، اپنے جوہرِ ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے ۔ اس زمانے میں اس شاعر کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی پیدائش ملکِ بالا (ایران) میں نہیں ہوتی ۔''[۴] مُلّا شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاق اڑاتا اور ان کی زبان دانی پر اعتراض کرتا ۔[۵] خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے :

> ''ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی میری قدر نہیں کرتے ۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر فخر کرنا باعث سند نہیں ہے ۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہرِ ذاتی سے ہوتی ہے ، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی ہماری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاقِ سخن سے نا آشنا رہتے ہیں ۔''[۶]

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے ۔ ایک یہ کہ اہلِ ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو اُنھوں نے کتابوں میں پڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے نامانوس تھے ۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے نئے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرنے پڑتے ہیں ، جو ایک فطری عمل ہے ۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں ، جو برعظیم میں لکھی گئی ، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہلِ ایران ناواقف تھے ۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اُٹھتے اور دبتے رہے جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوالِ سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساسِ برتری میں اب بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دوبدو ہونے لگی : یہ مادہ اُس وقت پھٹا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع) ، ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۴-۳۵ع میں واردِ دہلی ہوئے ۔ ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ع میں ''تذکرۃ الاحوال'' لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ''گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی مذمت ہے ۔''[۷] حزیں تنک مزاج اور متکبر انسان تھے ۔ انھوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے سند میں سراج الدین علی خاں آرزو کو پیش کیا ۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی دانی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انھوں نے ہند اور اہلِ ہند کی ہجویں بھی لکھیں ۔ آرزو ، جو اس دور کے مسلّم الثبوت استاد اور جیّد عالم تھے ، میدان میں آگئے ۔ یہ تنازعہ ۱۱۵۴ھ اور ۱۱۵۶ھ (۱۷۴۱ع اور ۱۷۴۳ع) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں اُنھوں نے اپنا رسالہ ''تنبیہ الغافلین'' لکھا ۔[۸] آرزو کا نقطۂ نظر یہ تھا :

(۱) ''ایران کی ترکی ، بعض الفاظ و تراکیب میں ، توران کی ترکی سے مختلف ہے ، حالانکہ ترکی توران و ترکستان کی زبان ہے ، نہ کہ ایران کی زبان ۔''[۹]

(۲) ''(نہ صرف) عربی و ترکی بلکہ ارمنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی زبان میں مسلّم ہے ۔ باقی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے مذہب میں ، اس زمانے میں ، ممنوع نہیں ہیں ۔''[۱۰]

(۳) ''مستند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبان اُردو اور دربار شاہی میں بولی جاتی ہے ۔ ہر فارسی گو کے لیے ، خواہ وہ ایرانی ہو یا غیر ایرانی ، زبان اُردو میں شعر کہنا ضروری ہے ۔''[۱۱]

(۴) ایرانی شعرا کی کورانہ تقلید جائز نہیں ۔ نظم میں بحر ، قافیے اور ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث قواعدِ زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی رہتی ہیں ۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے بڑے ریختہ گو شاعر ہیں ، جن کی مادری زبان ریختہ ہے ، نظم ریختہ میں غلطیاں کر جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظمِ فارسی میں غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے ۔[۱۲]

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر فوقیت رکھتے ہیں ۔ اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور غائر مطالعہ کرنے کے باعث یکسر مفرس ہوگئے۔ ان کا
رتبہ بہ لحاظ زبان دانی ایرانیوں سے ہرگز کم نہیں ہے۔[13]

ان باتوں کو آرزو نے 'مثمر' میں بھی لکھا ہے۔ 'دادِ سخن' (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء)[14] میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء)[15] میں بھی جابجا اشارے کیے ہیں۔ اپنے 'نقطۂ نظر' کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر، جن کی تعداد والہ داغستانی نے ۵۰۰ بتائی ہے، اپنے رسالے 'تنبیہ الغافلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں۔ 'مجمع النفائس' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور پہلے تین دیوان افغانوں کی شورش میں ضائع ہو گئے۔ بہرحال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا، اس درجے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے معتقدین گمان یا یقین کرتے ہیں۔"[16] ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گونج سارے برِعظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں سنی گئی۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اُردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی۔ محمد شاہی دور کے سب سے بڑے شاعر آبرو ان کے شاگرد تھے۔[17] نئی نسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے فیض اُٹھایا تھا۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ یک رنگ، ٹیک چند بہار، بے نوا، انند رام مخلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی راہنما کا کام انجام دیا۔ نوجوانوں میں ریختہ (اُردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو اپنے گھر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردم دیدہ' میں بھی کیا ہے۔[18] مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں تراشا گیا۔[19] اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے فارسی میں کہنا ترک کر دیا اور پوری توجہ ریختہ پر صرف کردی۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی، رواجِ زمانہ کے مطابق، منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے ریختہ میں شاعری کرنے لگے۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و مکین کا معارضہ[20] ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی ایرانی اہلِ زبان اور ہندوستانی فارسی گویوں کا مسئلہ موجود تھا۔ سودا نے جو قطعہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی نسل کے شعرا کا 'نقطۂ نظر' پیش کرتا ہے، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے، اُردو شاعری

کے بارے میں ان کا کیا رویہ تھا، فارسی کے سلسلے میں ان کا انداز نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کون سا راستہ تھا؟ سودا کے شعر یہ ہیں:

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زبان دان شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعرِ فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی دان کا ہو موردِ نفریں
کوئی زبان ہو، لازم ہے خوبیِ مضمون
زبانِ فرس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہیم ہے تو تو چشمِ دل سے کر تو نظر
زبان کا مرتبہ سعدی سے لے کے تا بہ حزیں
کہاں تک تو ان کی زبان کو درست بولے گا
زبانِ اپنی میں تو باندھ معنیِ رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا اقتدار گھٹتا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ایرانیوں کے معیارِ فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ ریختہ کا آئین اپنایا جائے۔ اس رجحان نے شمال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اُردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں داخل ہوگئے لیکن اس رجحان کی پیدائش میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شمال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شمال و جنوب کے درمیان جو دیوار کھڑی تھی وہ دور ہوگئی تھی اور یہ دونوں علاقے گھر آنگن بن گئے تھے۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اُردو میں غزلیں کہنے لگے۔ میر جعفر زٹلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ فائز، مبتلا، آبرو، ناجی اور شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں۔ محمد شاہ کا دور آتے آتے ان اثرات کی آرجار کو تقریباً پون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ محمد شاہ کے دوسرے سالِ جلوس (۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء) میں دیوانِ ولی دلی پہنچا۔[21] یہ دیوان ریختہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔

اس میں زبان تو اُردو تھی لیکن بندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا چاؤ اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تازہ گوئی ، مضمون آفرینی و ایہام میں وہی دلکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود نہیں تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی باندھے گئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن بھی تھیں ۔ شمالی ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے ذرا سی دیر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر محفل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھے جانے لگے ۔ قوال اور گویے بھی ولی کی غزلیں گانے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ "فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سالِ جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہوگئے ۔"۲۲ مرزا محمد حسن قتیل نے بھی کلامِ ولی کی مقبولیت اور گلی کوچوں میں پڑھے جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

> "کایستوں کا فرقہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، مستی کے عالم میں بہروپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکھنی کے ریختہ کی غزلیں گا گا کر پڑھتے ہیں ۔"۲۳

دیوانِ ولی نے شمالی ہند کی شاعری پر گہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شمال کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شمال و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہوکر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اُردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوانِ ولی کے زیرِ اثر پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اُردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کے لیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دورِ زوال کی پیداوار ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دورِ زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اُسی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے جو ٹھنڈی ہوکر منجمد ہو رہی ہے ۔ اُردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دستے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں پھیلنے والی ہیں ۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اُردو کا رواج و عروج وہ پہلا انقلاب تھا جس کے آئینے میں آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا ۔ اُردو زبان و ادب نے ایک طرف مرنے والی تہذیب کے سارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا سنگم بن کر ، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ ، ایک بدیسی زبان پر غالب آ گئی اور دوسری دیسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کردیا ۔ طبقۂ خواص پس پشت چلا گیا اور طبقۂ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ ، اس زبان کے وسیلے سے ، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہو گیا ۔ اٹھارویں صدی عوامی قوتوں کے ابھرنے کی صدی ہے ۔ اگر اردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دورِ زوال میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی ، اس معاشرے کے تخلیقی جوہر مردہ ہو جاتے اور انھیں بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی ، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوتی ۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اُردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا ، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی ۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی تاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں ۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے ، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ، متوازی ہندی تحریک کی پیٹھ ٹھونکی اور ایسے عناصر کو اُبھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے ، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں ، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے ۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی نسل نے سراج الدین علی خان آرزو کے زیرِ اثر ایرانی اہلِ زبان کے خلاف ردِ عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اُردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے ؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے ۔ فارسی زبان سلاطین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکار دربار کی زبان تھی ۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا ۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی ۔ اس زبان کی روایتِ ادب اس دور کے برعظیم کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی ۔ اس لیے جب اُردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے ۔ بالکل یہی عمل خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اُس وقت ہوا تھا جب عربوں نے ایران فتح کیا ۔ اُس وقت ، اُردو کی طرح ، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی ۔ قبلِ اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابلِ ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ وہ لوگ ، جنھوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں ، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے ۔ اُنھوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و بحور اور موضوعات کی پیروی کی ہے ۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہلِ فارس عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے لگے ۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی ۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے ، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے ۔[۲۳] اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف ، موضوعات ، اسالیب ، اوزان و بحور اور نظامِ عروض کو اختیار کر لیا ۔ منوچہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی قصائد کی پیروی کرتا ہے ۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجمیوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل فطری تہذیبی و تخلیقی عمل تھا ۔ بالکل یہی صورت اُردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و بحور ، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے ۔ فارسی شاعر انوری کے لیے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

شاعری دانی کدامیں قوم کردند آنکہ بود
ابتدا شان امراء القیس انتہا شان بو فراس (انوری)

اسی طرح اُردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

پیارا حسن ہے شوقِ معلم ذہن کون تیرے
سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے (حسن شوق)

نصرتی جہاں فخر کے ساتھ یہ کہتا ہے کہ ''دکن کا کیا شعر جیوں فارسی'' ، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے ہنر کو ملا کر ''شعرِ تازہ'' کی بنیاد رکھنے کا بھی

دعویٰ کرتا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا کیا شعر تازہ دونوں فن ملا

یہی لے ہمیں ولی کے ہاں سنائی دیتی ہے :

ترا مکھ مشرقی ، حسن انوری ، جلوہ جمالی ہے
نین جامی ، جبیں فردوسی و ابرو ہلالی ہے

یا

عرفی و انوری و خاقانی مجھ کو دیتے ہیں سب صاحبِ سخن

یہ فارسی روایت اُردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی کردار ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں کیا تھا ۔ محمد تقی میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے یہی کہتے ہیں :

تہمت ہے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بچے اب ظالم پڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برعظیم کی مختلف علاقائی زبانوں مثلاً مرہٹی ، تلگو ، پشتو ، کشمیری ، پنجابی اور سندھی وغیرہ پر بھی واضح ہیں ۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار دریا میں جب کوئی معاشرہ نہاتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اُتر جاتے ہیں ۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگتے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے ۔ ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے ۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی تاریخ اتنی بڑی تھی کہ نہ صرف اُردو پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے بجائے فارسی آوازیں ، خوشبوئیں ، علامات و رمزیات ، تراکیب و بندش شاملِ شاعری ہو گئیں ۔[۲۵] برعظیم کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک ضرور کر دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اندر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اسی طرح والہ و شیدا تھا ۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر ، اس کے سارے سانچے ، اس کا طرزِ احساس ، اس کے اسالیبِ بیان ، اس کے اصنافِ سخن ، اس کے بحور و اوزان ، اس کے علامات و رمزیات جذب کرکے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر فارسی کی جگہ بٹھا دیا ۔ اس طرح وہ فارسی زبان ، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی ۔ اب کسی ہندی نژاد شاعر کو کسی

والا نژاد ایرانی سے اصلاحِ سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی آزاد تھا۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو کو وسیلۂ اظہار بناتے ہی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو پر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا اضافہ کیا کہ اُردو ادب کی پختہ، جاندار روایت قائم ہوگئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری تجربوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لافانی ہوگیا۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اُردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کرلیا اور اس کا دریا فارسی کے سرچشمے سے فیض یاب ہوکر پاٹ دار ہوگیا۔ اُردو نے اپ بھرنش کی قدیم ترین صنف دوہے کو بھی اپنایا۔ میر نے فارسی بحر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بحر میں بھی غزلیں کہیں لیکن ہندی بحور چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظامِ عروض کو اپنا کر اُردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہوگئے۔ نظامِ عروض اور اصنافِ سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ فارسی میں اظہار کے سانچے وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اُردو نے قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، قطعہ، مسمّط اور اس کی آٹھوں قسمیں یعنی مثلّث، مربّع، مخمّس، مسدّس، مسبّع، مثمّن، متسّع اور معشّر کو بھی اپنا لیا۔ ان کے علاوہ ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور ساتھ ساتھ حمد، نعت، منقبت، ہجو، واسوخت، مرثیہ، شہر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگا رنگ تجربات کے اظہار کے لیے پوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصنافِ سخن استعمال میں آنے لگتی ہیں۔ کلیاتِ میر، کلیاتِ میر حسن اور کلیاتِ جعفر علی حسرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصنافِ سخن موجود ہیں۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اُردو میں آتی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود، عرفانِ نفس، ناسوت و ملکوت، جبروت و لاہوت، فنا فی اللہ، جبر و قدر، نورِ مطلق، خوف و رجا، حقیقت و مجاز، ظل، تجددِ امثال، مشاہدۂ وجدانی، مرتبۂ یقین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آتی ہیں۔ اخلاقی تخلیقات میں پند و نصائح کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان، انوار سہیلی، منطق الطیر، اخلاق جلالی، اخلاق ناصری، اخلاق محسنی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں "شاہنامہ" فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ، حسن شوقی، شاہی اور نصرتی وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامینِ اخلاق و حکمت، پند و نصائح، تصوف و سلوک، عشق و محبت، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہوگئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں۔ یہی عمل قصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائع بدائع بھی اُردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ تعلّی، تجاہلِ عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً جمشید و سکندر، شیریں خسرو، فرہاد، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلیٰ مجنوں، یوسف زلیخا وغیرہ، جو فارسی میں مستعمل تھیں، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم، وفا و جفا، غمزہ و ادا، گریباں، دامن، ساقی، جام و سبو، رشک، رقیب، جنوں، شکوہ و شکایت، اشک و آہ، گل و بلبل، جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آبِ حیات، آئینۂ سکندر، سدِ سکندری، جام جم، چاہ نخشب، دیوارِ چین، دار و منصور، صبرِ ایوب، گریۂ یعقوب، برقِ تجلی، موسیٰ و طور، دمِ عیسیٰ، سحرِ سامری، جوئے شیر، تیشۂ فرہاد، فغفورِ چین، گنجِ قارون، کوہ قاف، کوہ بے ستون، کوہ کن، اصحابِ کہف، گلزارِ خلیل، آتشِ نمرود، ماہِ کنعان، تخت سلیمان، طوفانِ نوح، عدلِ نوشیرواں[۲۶] وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ محتسب و واعظ، زاہد و ناصح، اور ساقی و پیرِ مغاں بھی فارسی کے اثر سے اُردو میں آ جاتے ہیں۔ عشق اور رنگِ عشق حتیٰ کہ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اُردو شاعری میں آتی ہے۔ محمد شاہی دور کے فوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا ہلا جھجک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ بنا دیتی ہے۔ محبوب کے لیے فعل مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیرِ اثر ہی اُردو شاعری میں آتا ہے۔ نثر میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس صدی میں طاری رہتا ہے۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے انیسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اُردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور نئی اصنافِ ادب مثلاً سونیٹ، آزاد نظم، نظمِ معرّا، ناول، ناولٹ، مختصر کہانی، رپورتاژ، ڈرامہ، تنقید، پروزپوئم وغیرہ اُردو میں

عام و مروّج ہو گئی ہیں ۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے ۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید تقاضوں کو پورا کرنے والے خیالات و اقدار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کرکے ، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور عملِ ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں ۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے مہمیز کا کام دیتے ہیں ۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دورِ تشکیل میں اور برِعظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر ، یہی اثرات اُردو زبان میں آ سکتے تھے اور اسی لیے یہی آئے ۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور برِعظیم کے جغرافیائی ، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی قوتوں کو فراموش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں ۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہمارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی ۔[۲۷] ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں ۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے ۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورہ کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں ، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے ۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش تھی ۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے ۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا ۔ شبلی نے لکھا ہے کہ "اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے ۔ مشق کی ابتدا یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے ۔ آج بہت سے فارسی قطعے ، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں ۔"[۲۸] یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوئی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں تاکہ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے :

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں کون اب امتیاز کرنا (ولی)

نہ چناں گرفتہ ای جاں بہ میانِ جانِ شیریں
کہ تواں ترا و جاں را ز ہم امتیاز کردن (نظیری)

ہم نے قلم رنجہ کیا میری طرف آج
یہ تقریرِ قلم صفحۂ سیاہ پہ لکھا ہوں (ولی)

تحقیقِ حالِ ما زنگہ می تواں نمود
حرفے ز حالِ خویش بہ سیما نوشتہ ایم (نظیری)

رازِ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے یہاں اپنی نظر سے باہر (سودا)

مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز
ورنہ در محفلِ رنداں خبرے نیست کہ نیست (حافظ)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں (سودا)

بوئے یارِ من ازیں سست وفا می آید
ساغر از دست بگیرید من از کار شدم (نظیری)

آلودۂ قطراتِ عرق دیکھ جبیں کو
اختر پڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو (سودا)

آلودۂ قطرات عرق دیدہ جبیں را
اختر ز فلک می نگرد روئے زمیں را (قدسی)

ہوا سوار وو شاہد مرا شہنشہِ حسن
کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے (سودا)

سوار شد مگر آن پادشاہِ کشورِ حسن
کہ آفتاب کشادہ نشانِ زریں را

عام حکمِ شراب کرتا ہوں   محتسب کو کباب کرتا ہوں (میر)

عام حکمِ شراب می خواہم   محتسب را کباب می خواہم
(امیر خسرو)

کھلا نشے میں جو پگڑی کا پیچ اس کے میر
سمندِ ناز پہ اک اور تازیانہ ہوا (میر)

ز فرطِ نشہ چو واگشت طرہ بر دستار
سمندِ ناز ترا تازیانہ دیگر شد

پایا نہ یوں کہ کریے اس کی طرف اشارہ
یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ پایا (میر)

مشکل حکایتے است کہ ہر ذرہ عین اوست
اما نمی تواں کہ اشارت بہ او کنند (ثنائی)

کیا بدن ہوئے گا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا (یقین)

ناخن تمام گشت معطر چو برگِ گل
بندِ قبائے کیست کہ وا می کنیم ما (مخلص)

ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبرِ ایوب کیا ، گریۂ یعقوب کیا (مضمون)

در فراق تو چہا اے بتِ محبوب کنم
صبرِ ایوب کنم ، گریۂ یعقوب کنم
(مظہر یا مخلص کاشی)

خالِ لب آفتِ جاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
دام دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا (بقاء اللہ بقا)

خالِ لب آفتِ جاں بود نمی دانستم
دام در دانہ نہاں بود نمی دانستم

دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اُردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود بہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں کی صورت میں ترجمہ کیا ہے:

یار ہر سو کہ رود دیدہ ہماں سو گردد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا کرد

سب ہے تیں سمہات نہیں جلت میں دی پیٹھ
وا ہے تن ٹھہرات یہ قبلہ نما یوں دیٹھ (بہاری)

غم عشقت زمیں بگذاشت جسم ناتوانم را
ہا عینک نہد تا باز بیند استخوانم را (شوکت)

کرے برہ ایسے تا گیل نبھاندے نیچ
دیتی ہوں چشمان چکھن چاہے لے نہ میچ (بہاری)

زبسکہ درد تو در جانِ ناتوانِ من است
ہلاک می طلبد ہر کہ مہربانِ من است (تقی اوحدی)

کیا کہوں وا کے دسا ہر وا بت کے ایس
برہ احوال لکھیے مرہو بھیوا میس (بہاری)

ہر کہ زما پیام برد دید بچشم ما رخش
حیرت چشم قاصد است عینک دوربین ما (ناصر علی)

واہی کے چت چڑھ گئے مل منڈیں وہ بال
دور بہت عینک کیے ، قاصد کے درگ لال (بہاری)

ز پائے تا بہ سرش ہر کجا کہ می نگرم
کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست (خان زمان اماق)

جت دیکھوں لت ہی رہوں انگ انگ تسہار
لکھ سکھ لوں کہوں سکھی سکی نہ گنت تہار (بہاری)

اسی صدی کے ایک غیرمعروف شاعر یوسف علی خان نے اپنی کتاب "گلشنِ ہند" میں استادانِ فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہروں کی صورت میں ترجمہ کیے ہیں۔[۲۹]

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اُوپر کیا ہے۔ یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی پڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرۂ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔ فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ، احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ جیسے جدید اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں صدی فارسی اثرات کا آئنہ ہے۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہی اثرات خلاق ذہنوں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دنیائیں آباد کرتے ہیں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کو زندہ رکھتے ہیں۔ انھی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری و ساری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے بڑھانے کا حوصلہ بھی۔ روایت یوں ہی بنتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور پر قبول کرنے کی کوشش ادی کریں تو نہیں کر سکتے ، اسی طرح اس دور میں اگر انہیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرتے تو کامیاب نہ ہوتے۔ تاریخی قوتیں ہر معاشرے کو اپنے دائرۂ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھالتی اور آگے بڑھاتی ہیں - یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ انہی نظری تہذیبی و تاریخی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے اُتار چڑھاؤ کی داستان ہے - شمالی ہند میں اُردو شعر و ادب کی تحریک انہی عوامل کے زیرِاثر مقبول و مروّج ہو کر سارے برِعظیم میں پھیل گئی - ناجی نے کہا :

بلندی فن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

اور جب مصحفی کا زمانہ آیا تو انہوں نے لکھا :

”ہندوستان میں فارسی شعرگوئی کا رواج ریختے کے مقابلے میں کم ہے اور ریختہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مرتبے کو پہنچ چکا ہے بلکہ اس سے بہتر ہوگیا ہے -“[۲۷]

ان حالات میں اُردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقش و نگار بنانے لگی - اگلے باب میں ہم اُردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

۱- تاریخِ ادبِ اُردو (جلد دوم) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۵ تا ۷۰ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۲- بزم تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۳۰۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۸ع -
۳- ایضاً ، ص ۳۱۶ -
۴- منشورات کمنا عظیم آبادی ، نسخہ کتب خانہ مشرقیہ پٹنہ ، مخطوطہ ورق ۳۳۳ ، بحوالہ ”عہدِ شاہ جہانی کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب“ از قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۲ معاصر نمبر ۵ پٹنہ -
۵- سفینۂ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۳۳۴ ، مطبوعہ ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ ۱۹۵۹ع -
۶- مخزن الغرائب (قلمی) : ص ۳۰۴ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ پٹنہ -
۷- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور -

۸- دادِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پیش گفتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -
۹- دادِ سخن : ص ۸ -
۱۰- مثمر (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۹۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳- معارضۂ حزیں و آرزو : منوہر سہائے انور ، ص ۳۰ و ۴۱ ، معاصر حصہ ۹ پٹنہ -
۱۴- دادِ سخن ، پیش گفتار ص ۲۱ -
۱۵- مجمع النفائس (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -
۱۶- ایضاً : ورق ۹۲ ب -
۱۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۳۷۶ -
۱۸- مردم دیدہ : ص ۸۰ -
۱۹- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۲۰- سودا و مکین : قاضی عبدالودود ، ص ۷۶ تا ص ۸۳ ، معاصر حصہ اول پٹنہ اور 'معارضۂ سودا و مکین پر کچھ نئی روشنی' ناصر الدولہ فیاض الدین حیدر ، ص ۶۷ تا ۷۶ معاصر ۱۹ پٹنہ -
۲۱- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ع -
۲۲- ایضاً : ص ۸۰ -
۲۳- ہفت تماشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۹۳ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع -
۲۴- Influence of Arabic Poetry on the Perisan Poetry : Dr. U. M. Daudpota, p. 14, Bombay 1934.
۲۵- اسلامک کلچر : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ع -
۲۶- فارسی شاعری کا اثر اُردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ ۱۹۶۳ع -
۲۷- مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ ”این ہمہ شیرینی کہ در ریختہ دارم طفیل فارسی است“ تذکرۂ ہندی ، ص ۲۸۸ -

۲۸۔ شعر العجم (جلد چہارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۲۱ ، معارف پریس اعظم گڑھ طبع دوم ۱۹۱۸ع۔
۲۹۔ اُردوے قدیم ـــ دکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۹۶-۴۰۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ع۔
۳۰۔ تذکرۂ ہندی گویان : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۴۸ و حاشیہ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۲ — "چہ اگر فارسی در فارسی صد جا غلط کند در سخن او سخن نمی کنند و ہندی نژادے چون تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار سازد دم از تحسین نمی زنند۔ درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد کہ او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و پایۂ فصاحت والا نمی گردد۔"

ص ۲۳ — "ایرانیان مرا بہندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہند . . . حرف آنست کہ ایرانی و ہندی بودن فخر را سند نگردد ، پایۂ مرد بہ نسبت ذاتی باشد و اگر ایرانیان زبان طعن کشایند کہ فارسی زبان ماست و زبان را بکام نیابند و اگر زبان بکام نباشد بمذاق سخن آشنا نبود۔"

ص ۲۳ — "گویا علت غائی نوشتن رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است۔"

ص ۲۳ — "ترکی ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالف ترکی توران است و حال آن کہ ترکی زبان توران و ترکستان است نہ زبان ایران۔"

ص ۲۳ — "آوردن الفاظ عربیہ و ترکیہ بلکہ زبان ارامنہ در فارسی مسلّم ست۔ باقی ماند الفاظ ہندی و آن نیز بمذہب مؤلف درین زمان ممنوع نیست۔"

ص ۲۶ — "این دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و سابق سہ دیوان در غارت افاغنہ تلف شد۔ بہرحال دیوان مذکور ہم کہ مکرر بہ مطالعہ درآمد بہ آن درجہ کہ مظنون یا متیقن ، شیخ و جامعۂ نصیریان اوست نیست۔"

ص ۲۶ — "در سنہ دوم فردوس آرام کہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ۔"

ص ۲۶ — "رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ ہم فی زماننا بہ پایۂ اعلیٰ فارسی رسیدہ بلکہ ازو بہتر گردیدہ۔"

• • •

فصل اول

شمالی ہند میں آردو شاعری کی ابتدائی روایت

(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترھویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اُردو ادب کی ایک جان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی بھی ہے اور شاندار حال بھی۔ مغلوں کی فتح دکن کے بعد ، جو فتح بیجاپور (۱۰۹۷ھ/۱۶۸۵ء) اور فتح گولکنڈہ (۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶ء) کے ساتھ مکمل ہوگئی ، دکن پر گہرے سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی و لسانی اثرات مرتب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلنے لگا ۔ ان اثرات نے ایک طرف اُردو کے رواج کو تیز کیا اور دوسری طرف شمال و جنوب گھر آنگن بن گئے ۔ شمال کی زبان ، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی ، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بننے لگی۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ کو نئے شعری رجحانات سے ملا کر امتیاز پیدا کیا ۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن کو نڈھال کر دیا اور اس کا تخلیقی اعتماد زائل ہونے لگا ۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شمال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے کہ وہ ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئی ہیں۔ ولی دکنی ، سراج اورنگ آبادی ، امین گودھری اور آبرو ، ناجی ، مضمون کی زبان میں دکنی و شمالی کا زیادہ فرق باقی نہیں رہا ۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن کو وہ دکن نہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شمال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا ۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد ، جس کے شخصی تدبّر سے سیاسی و تہذیبی زوال رُکا ہوا تھا ، شمال کا روحانی خلفشار اور داخلی انتشار ابھر کر سامنے آ گیا ، جا بجا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھونے

لگا اور اس تہذیب کے کشور نقل سے مختلف سیارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے ۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی ۔ اس کی اکائی ٹوٹ گئی تھی ۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو نثر سے طویل جملے اور شاعری سے طویل نظمیں غائب ہونے لگتی ہیں ۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں ، جہاں طویل جنگ ناموں ، میزبانی ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی ، غزل مقبول ہونے لگی ۔ اس دور میں ولی دکنی کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا ۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی ۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دانوں کی طرح بکھر گیا تھا ۔ اس پر آشوب دور کا فرد تلاشِ سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے آ کھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی ادائیگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا ۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز ، میلاد ، مجلسوں نے حقیقی مذہب کی جگہ لے لی اور ان رسومات کے ساتھ ایسے توہمات وابستہ ہو گئے کہ فرد ، انھیں ترک کرکے ، ذاتی پریشانیوں اور آفات و بلیات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا ۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ منتوں کا رواج عام ہے ، مزاروں پر چادریں چڑھائی جا رہی ہیں ، ٹونے ٹوٹکے کیے جا رہے ہیں ، نذر نیاز دلوائی جا رہی ہے ۔ دنیوی خوش حالی کے لیے وظیفے پڑھے جا رہے ہیں اور تعویذ گنڈوں سے مرادیں بر آنے کے خواب دیکھے جا رہے ہیں ۔ بکھرتی ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں ۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے ، معراج نامے ، پند نامے ، شہادت نامے ، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں ۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے ، جیسے ”فتح نامۂ نظام شاہ“ میں حسن شوقی نے جنگ تالیکوٹ یا ”علی نامہ“ میں نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا تھا ۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خیالی معجزات کے بیان سے ایمان کو پختہ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے ۔ ان سب نظموں میں کرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے ۔ مختار کا مولود نامہ ، معراج نامہ ، فتاحی کا مولود نامہ (۱۰۹۵ھ/۸۴-۱۶۸۳ع) ، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۱۰۹۰ھ/ ۱۶۷۹ع) ، عجب کی مثنوی معجزۂ فاطمہ ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ع) ، صیوک کا جنگ نامہ ، محمد حنیف (۱۰۹۲ھ/۱۶۸۱ع) ، لعمد کا وفات نامہ حضرت فاطمہ (۱۱۳۵ھ/۲۵-۱۷۲۳ع) ، روشن علی کا عاشور نامہ (۱۱۰۰ھ/۸۹-۱۶۸۸ع) ، اسمعیل امروہوی کی مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہ (۱۱۰۵ھ/۹۴-۱۶۹۳ع) اور مثنوی معجزۂ انار (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع) قسم کی مثنویاں یکساں طور پر دکن و شمال میں ملتی ہیں ۔ مذہبی نظموں میں ، ان کے علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی ہے یا عبرت دلا کر اصلاحِ اعمال کی ترغیب دی جا رہی ہے ۔ حسین ذوقی کی مثنوی وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸-۱۶۹۷ع) ، نزہت العاشقین (۱۱۱۱ھ/ ۱۷۰۰-۱۶۹۹ع) ، قاضی محمود بحری کی مثنوی من لگن (۱۱۱۲ھ/ ۱۷۰۱-۱۷۰۰ع) ، فراق کی مثنوی مراۃ الحشر (۱۱۳۳ھ/۲۱-۱۷۲۰ع) میں ہندو تصوف کا امتزاج ملتا ہے ۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری کرنے کے لیے شمال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے ۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ شامل نہیں ہے ۔ ان کا مقصد ، جذباتی سطح پر سننے یا پڑھنے والوں کے عقیدے کو کرامات اور غیر مستند افسانوی روایات کے بیان سے آسودہ کرنا ہے ۔ یہ کام واقعات کربلا کو افسانوی روایات کے ذریعے ، غم و اندوہ کی فضا پیدا کرکے ، مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں ۔ اس قسم کی نظموں کی روایت اٹھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شمال پہنچی ہے ۔ دکن کی مذہبی نظموں کا ذکر ہم جلد اول میں کر چکے ہیں ۔ یہاں ہم شمال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس دور کی زبان اور شمال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تقابلی لسانی جائزہ بھی لیں گے ۔

روشن علی روشن نے ”عاشور نامہ“[1] سنہ ۱۱۰۰ھ / ۸۹-۱۶۸۸ع میں لکھا ، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے :

بتاریخ دسویں و ماہِ صفر
ہوا اس کا انجام وقتِ فجر (شعر ۳۵۴۳)

ہزار اوپر یک صد میں یہیں تمام
بروزِ دو شنبہ ، صفر ، وقتِ شام (شعر ۳۵۴۴)

روشن علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا ۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے ۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں ، جب اُردو زبان کا ادبی رواج شمال میں ہوا ، انھوں نے روزمرہ کی زبان میں ۳۵۲۲ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا ۔

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب
کہاں تک کہے معجزے باصواب (شعر ۲۸۳)
روشن مختصر کر شہیدوں کی بات
بیاں وار بولے ہو صد جزو کتاب (شعر ۱۳۸۳)

منقبتِ 'چار یار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی سُنّی العقیدہ مسلمان تھے[۲] ۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے[۳] ۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے ''سہارنگ پور'' میں سکونت اختیار کر لی تھی :

یہ کر سیر دنیا موافق قدر
سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر (شعر ۹۳)

عاشور نامہ کے مرتب و مقدمہ نگار مسعود حسین خاں نے سہارنگ پور کو سہارن پور سمجھ کر یہ سوال اُٹھایا کہ ''سہارنؔ پور کو روشنؔ علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے ؟ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی''[۴] ۔ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے ۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ "کھانوآں (کھانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار کوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے ۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۹۳۳ھ/۱۵۲۶ء کو بابر نے مارواڑ کے راجہ سنگرام عرف رانا سانگا کو شکست دے کر خاندانِ مغلیہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جما دیے تھے ۔ رانا سانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے ۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والیِ سارنگ پور (مالوہ) کے اسی ہزار ، حسن خاں حاکمِ میوات کے بارہ ہزار . . . ''[۵] اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ ''ملّو خاں نے ۹۴۳ھ/۱۵۳۶ء میں مانڈو پر قبضہ کیا اور قادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا ۔ ابھی چھے برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے ، جو ہمایوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا ، مانڈو پر حملہ کیا ۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خاں کو یہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ ، جو اُجین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے ، اس کے سپرد کر دیا''[۶] ۔ حاکمِ مالوہ ، سلطان باز بہادر ، اسی شجاع خاں کا بیٹا تھا ۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مالوہ کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو اجین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی ۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے ۔ کہیں وہ اس زبان کو ، جو آج اُردو کے نام سے موسوم ہے ، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی ، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے :

دیکھا تھا کتابوں میں یہ ہی کلام
تظلم ہندوی کرکے بولا تمام (شعر ۲۸۲)
یہ عاشور نامہ یہ ہندی زبان
کہوں کربلا کی لڑائی عیاں (شعر ۶۰)
یہ روشن علی نے سنا تھا بیان
زبانِ ہندوستانی میں بولا عیاں (شعر ۳۵۱۷)

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں ''عاشور نامہ'' کہتا ہے ، جیسا کہ اُوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں ''جنگ نامہ'' کہتا ہے :

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی کروں
فہم عقل اتنا نہیں میں دھروں (شعر ۸۳)

درحقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی ۔ اس میں روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور جنگ نامۂ محمد حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے ۔ محمد حنیف ظالم یزید کو ہلاک کرتے ہیں اور سننے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں ۔ روشن علی نے واقعاتِ کربلا اور واقعاتِ محمد حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ ولین کو ہلاک کرکے ٹریجیڈی کو کامیڈی میں بدل دیا ہے ۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا ۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروّج تھیں۔ اگر واقعاتِ کربلا کا ابتدا سے بیسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک ارتقا نظر آتا ہے۔ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے۔ زیرِ نظر "عاشور نامہ" میں مثنوی کی روایت کے مطابق پہلے حمد ہے، پھر نعت اور خلفائے راشدین کی منقبت کے بعد وجہِ تصنیف بیان کی گئی ہے۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے۔ یہاں رسولِ خدا، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی فضا تیار کی جاتی ہے۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص زید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ۔ یہ سوال روشن علی کے لیے بے معنی ہے کہ عربوں کا امرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا۔ پھر باپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفۂ وقت تھے، وہ براہِ راست زید کو بلوا سکتے تھے۔ انھیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ بہرحال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر فکرمند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکمِ مدینہ کو روانہ کیا۔ قاصد وہاں پہنچا تو حاکم نے زید کو بلوا کر کہا کہ یہ تیرے فائدے کی بات ہے اگر تو یزید کی بہن کو قبول کر لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملک شام پہنچا۔ زید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور واپس آ کر کہا کہ "میری بہن یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کیوں طلاق دی؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکمِ وقت کا حکم یا تیرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے۔ زید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا۔ امیر معاویہ سے زید کی ملاقات ہوئی یا نہیں، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے زید کی عورت کو پیغامِ نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی۔ اس نے سنا تو آگ بگولہ ہو گیا اور کہا:

جو میں بادشاہی کا قابض ہوں
اول میں حسن کو سو جیو سے کٹوں (شعر ۳۶۹)

دوم میں حسین کو نہ چھوڑوں کبھی
ماروں ان کو ایک ایک کر کے سبھی (شعر ۳۷۰)

اور یہیں سے دشمنی کی بنیاد کھڑی ہو گئی۔ جب یزید تخت پر بیٹھا تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے۔ واقعۂ کربلا اسی دشمنی کا نتیجہ تھا۔ تخت نشینی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے فریب سے انھیں قتل کر دے:

حسن اور حسین کو تو کچھ فند کر
گا دے جہاں سے مکر چھند کر (شعر ۳۷۹)

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے۔ ایک کٹنی سے رابطہ پیدا کیا۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بھڑکایا اور کہا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے بجائے صرف تیرا ہی ہو کر رہے۔ نادان عورت تھی۔ کٹنی کے بہکانے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکار سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز انھیں کھلا دی۔ یہ زہر تھا۔ حسن وفات پا گئے۔ وفات کے وقت انھوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکّے کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمھیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو انعام و اکرام سے نوازوں گا:

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا
کیا اس نے مجھ کو ہو سے جدا (شعر ۶۸۵)
بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین
مجھے قتل اس کا ہوا فرضِ عین (شعر ۶۸۶)

سرداروں نے سوچ کر طے کیا کہ کوفیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں۔ عباد نے انھیں ایک خط لکھا کہ اہلِ کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے بے چین ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے بھی دریغ نہیں کریں گے۔ حسین ان کے فریب میں آ گئے اور اہلِ خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہو گئے۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو حُر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدانِ جنگ میں جاتے ہیں اور شہید ہوتے ہیں۔ جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا:

بولے شہ نہ تیرا ابھی کام ہے
حسن مجتبیٰ کا تو ہی نام ہے (شعر ۱۵۱۷)
ہماری رضا تم اُوپر ہے نہیں
نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے تئیں (شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خیمے میں لے گئے۔ سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا۔ روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے۔ دوسرے مرثیہ گویوں کی طرح روشن علی کا بھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدانِ جنگ میں، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں، عورتیں منگل کیسے گا سکتی ہیں۔ اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے؟ بہرحال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدانِ جنگ سے فوجِ یزید نے پکارا:

کہ میدان خالی ہے آؤ شتاب
لڑو آن کر ہم ستی ہے جواب (شعر ۱۵۶۵)
بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی
سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی (شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدانِ جنگ میں گئے اور نہایت بہادری سے لڑتے ہوئے جامِ شہادت پیا۔ ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے، وہ بھی شہید ہوئے۔ علی اصغر کے تیر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے۔ حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء، قطب، غوث تیری نسل سے ہوں گے اور خود میدانِ جنگ میں چلے گئے۔ اس کے بعد امام حسین کی بہادری، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ ان کی شہادت کے بعد اہلِ خاندان پر کیا گزری اس کا حال مختلف افسانوی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے:

بہتر دو بہتر ہوئے ہیں شہید
بہ حکمِ الٰہی بہ قہرِ یزید (شعر ۱۶۳۱)

اس کے بعد مختلف روایات، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں۔ یہاں سے جنگ محمد حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے۔ اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین کو تخت پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے نام کا خطبہ پڑھا جاتا ہے۔ دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے۔

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے کوئی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے شمال میں اُردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے۔ یہ ایک مثنوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثوابِ دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس دور میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، مذہب کی حقیقی روح مردہ ہو چکی تھی اور رسوم، مذہبی تقریبات، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی۔ ایسی محفلوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب، دوست احباب اور اہلِ محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے۔ ایک شخص ایسی مذہبی نظموں کو ترنم یا تحت اللفظ سے پڑھتا۔ لوگ توجہ سے سنتے۔ واقعاتِ کربلا پر آنسو بہاتے، سینہ کوبی کرتے اور سر پیٹتے۔ اس کے بعد فاتحہ ہوتی اور اہلِ محفل میں شیرینی تقسیم ہوتی۔ اُس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن ضائع ہو گئیں۔ اسی لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ'، اس دور کی زبان کے تعلق سے، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان، عوام کے تلفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا۔ روزمرہ و محاورہ کی کیا صورت تھی۔ عربی فارسی، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے۔ عاشور نامہ کی زبان اس دور کی خالص اُردو ہے۔ اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوئی ہیں۔ زبان صاف و رواں ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے۔ حمد و نعت کے یہ چند شعر دیکھیے:

کروں پہلے توحید ایزد تعالیٰ
نہ ہے ذات کو اس کی ہرگز زوال (شعر ۱)
الٰہی تیری ذات ہے لم یزل
جہاں سب میں معمور تو ہر شکل (شعر ۲)
توئی ذوالجلال اور توئی والکرم
ہوا ایک پل میں سو تیرا رحم (شعر ۳)

تو بے چون چگونست قادر کریم
تو واحد ، احد ، ایک ، راحم ، رحیم (شعر ۲)

زمین آسمان ہیں تجھی سے مقیم
ازل سے ابد تک ہے تو ہی کریم (شعر ۹)

نبی الخلائق ، شفیع الامم
اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)

ترے نور سے ہیں یہ روشن مدام
سنوارے فلک ساتوں آخر تمام (شعر ۳۷)

ترے نور سے عرش و کرسی کیا
شرف سب نبیوں کا تجھ کو دیا (شعر ۳۸)

ترے نور سے سب کیے ہیں عیاں
نہ طاقت زباں کو جو بولوں بیاں (شعر ۴۰)

سبھی مرسلاں میں تو ہے تاج سر
شفاعت کرو گے بہ روز حشر (شعر ۴۴)

درودیں ہزاروں ہیں تجھ ذات پر
و بر آل مجمع کمالات پر (شعر ۴۵)

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان پڑھ اور تعلیم یافتہ دونوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مانوس ہوتے ہیں ۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدانِ جنگ کا بیان دیکھیے :

دروازے شہر کے کیے سارے بند کیا ترغہ ، ان کو اٹھایا یہ دند
ہزاروں سواراں و پیادہ دیگر ہوئے گرد مسلم کے سب آن کر
لگی ہونے چوطرف سے مار مار چلے تیر ، شمشیر ، جمدھر ، کٹار
رفیق تھے جو ان کے بہادر جواں تلواروں سے مارے بہت کوفیاں
جدھر کو پھریں وہ بہادر جواں نہ طاقت کسی کو جو آوے وہاں
جو آوے مقابل وہ جاوے نہیں اسی خوف سے کوئی آوے نہیں
کریں جس پہ حملہ اسے ڈالیں مار گئیے ہٹ کے آخر وہ سب نابکار
یزیدی کا لشکر جو بھاگا وہاں گئے چھوڑ کر کھیت سب کوفیاں
کریں مصلحت مل کے وہ سب جیے بھاری رہے شرم اس کے کئیے

اگر ہم سنے گا یزیدی خبر وہ لعنت کرے گا ہمارے اوپر
کہ چالیس اسواروں سے لشکر ہٹا جگر ہے مرا اس کے غم سے پھٹا
یزید ہم کو مارے گا پھر گھیر کر یہ لازم ہے سب کو لڑو کھیت پر
چلو پھر کے تم اس کو یکا کریں اکیلا اسے کرکے سر کاٹ لیں
یہ سن بات لشکر وہ جلدی پھرا جو ہوسرنے ہی ظالم نے ایسا کیا
یہ بد ذات تھا سارے لشکر کے بیچ برائی کی معلوم تھی اونچ نیچ
اگر یہ نہ بد ہوتا لشکر عیاں نہ طاقت تھی لشکر کو آوے وہاں
رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید ہوا نور رحمت کا ان پر پدید
کہا پھر یہ مسلم نے اے کوفیاں مسلماں ابھی ہے کوئی با ایماں
کوزہ ایک پانی کا لاوے شتاب کہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
یہ سن کوفیوں نے تلے سر کیا نہ پانی انھوں نے میسّر کیا
انھی بیچ تھا ایک حبشی جواں مشک بھر کے پانی کی لایا وہاں
کہ مسلم پیو پانی تم سیر ہو انھوں نے دعا کی تری خیر ہو
کری حق نے یارو دعا وہ قبول وہ حبشی اسی وقت پایا حصول

(ص ۸۳ ، ۸۴)

'عاشور نامہ' کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں ۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی کوئی قابلِ ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۴۵۰۰ اشعار کی یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے ۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں زبان کا کیا کینڈا تھا ؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے ۔ عام زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی ہندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا ۔ اس لیے ضروری ہے کہ شمال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس دور میں شمال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس فرق کی کیا نوعیت تھی ؟

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق :

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ء میں جب ''دیوان زادہ'' کا دیباچہ لکھا تو بتایا کہ اُردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرنا صحیح نہیں ہے اور آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) کا یہ شعر بھیؔ لکھا :

جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے ۔ حاتم کے "دیوان قدیم" میں خود اس کی مثالیں مل جاتی ہیں ۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام طور پر ادبی زبان میں استعمال ہوتے تھے ۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ، مثلاً :

فارسی حرف "بر" کا استعمال

ع تو گلزار آتش کیا "بر" خلیل (شعر ۸)

فارسی حرف "از" کا استعمال

ع کہ کیا حکم ہو "از" اساماں مگر (شعر ۴۳)

فارسی حرف "در" کا استعمال

ع و "در" روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۳۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہییں لیکن روشن علی کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے ۔ عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں ، مثلاً :

شَکَل ع جہاں سب میں معمور تو ہو شکل (شعر ۲)

خَلَق ع ہے خالق خلق کا رب العالمین (شعر ۱۸)

حَشَر ع حشر تک جو کوئی لیوے اس کا نام (شعر ۲۶)

خَتَم ع اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۳۰)

شَرَف ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)

ظَلَم ع یہ غربت اونھوں کے ظلم ظالماں (شعر ۹۹)

فِکَر ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھرے (شعر ۱۰۰)

اَصَل ع ہے تعبیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۳)

بُغَض ع بغض اس کے دل میں ہے سو گیان کر (شعر ۳۸۹)

دَرَخَت ع و درخت سے جس دم اُتارا اُسے (شعر ۹۳۴)

جَبَر ع سہو اپنے اوپر قہر اور جبر (شعر ۹۹۶)

ایک جگہ صِفَت باندھا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ صِفْت بھی باندھا ہے :

صِفَت ع تری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)

صِفْت ع زباں کو سکت دے صفت بولنا (شعر ۱۲)

بہت سے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں ، روشن علی کے دور میں بغیر تشدید کے بھی مستعمل تھے ۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے ، تشدید سے بھی بولے جاتے تھے ، خصوصاً ضرورتِ شعری کے لیے اس قسم کے تصرفات جائز تھے ، مثلاً :

بغیر تشدید کے :

قضا اور قدرت یہ صادق سَچا
جو کچھ تو کرے گا بھی وہ اَچھا (شعر ۹۲)

ع قصا مختصر پیاس کا جوش تھا (شعر ۵۰۴)

جہاں لفظ سچا ، اچھا اور قصا بغیر تشدید کے استعمال ہوئے ہیں ۔

تشدید کے ساتھ :

ہوئے پاک کپڑے گودی اَبّ سوں (شعر ۱۳۴)

رنگا رنگ کپّڑ سبھی چن کر (شعر ۲۰۲)

دیے وہ شہیدوں کی جگّہ خدا (شعر ۲۱۷)

وہ کدبانو ملّام آ کر کہا (شعر ۳۳۸)

کری بات قبّول یہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

'عاشور نامہ' میں اسمائے ضمائر کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال میں آتی تھیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

وہ (شعر ۹۴۹) ، تو ، بھی ، میں (۹۸۲) ، میرا ، تم ، (۹۰۲) ، میرے ، میری (۹۴۲) ، ہم (۵۸۳) ، ہمن (۵۸۳) ، اونھوں (۴۱۲) ، ابھو (۳۸۸) ، اپنے

(۱۳۰) ، اُن (۶۹۸) ، کن (۱۹۲) ، کبھیں ، کیں ، (۲۹۶) ، ہا (۵۸۸) ، کرا (۸۸۹) ، کرے (۶۲۹) ، تمھاری (۷۰۰) ، تیرے (۷۰۲) وغیرہ ۔

اسی طرح اس دور میں نون غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا ۔ یہی صورت ہمیں عاشور نامہ میں ملتی ہے ، مثلاً :

ع نبی جا دلاسا دیوؤ فاطماں (شعر ۱۹۰)
ع بوجھا سوز سیتی اے دل بند من (شعر ۱۹۲)
ع چلے کوچ در کوچ وے ظالماں (شعر ۸۱۶)

یہاں نون غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اب بھولش میں ن عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے ۔

''عاشور نامہ'' میں واحد لفظ کی جمع زیادہ کر ''وں'' اور ''ی ں'' لگا کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

ساتوں (شعر ۳۷) ، نبیوں (۳۸) ، دوستوں (۵۷) ، عاشوروں (۶۸) ، شاہزادوں (۱۸۱) ، کپڑوں (۲۰۳) ، سرداروں (۳۹۵) ، سوکتوں (۴۷۲) ، لیفیں (۱۱۹۳) وغیرہ ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ''اں'' لگا کر بھی بنائی گئی ہے ۔ مثلاً :

مرسلاں (۴۴) ، شہیداں (۱۱۸) ، ہزاراں ، سواراں (۸۴۹) وغیرہ ۔ ان کے علاوہ مبارک بادیاں (۱۳۵) ، دختریں (۴۱۹) بھی ملتی ہیں ۔ اسی دور میں واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں ۔

جہاں تک حرف کا تعلق ہے ، ان میں تے (۴۱) ، سنی (۵۲) ، ستی (۱۵۲) ، منے (۳۲۱) ، اوپر بمعنی پر (۴۸۳ و ۱۱۳۸) کے علاوہ پنتر ، کدھی ، اتا ، سوں (سے) ، موں (میں) ، انی ، کوں (کو) اتے (اتنے) وغیرہ بھی ملتے ہیں ۔ اس دور میں کم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ فارسی حرف از ، بر ، در ، یہ بھی ساتھ ساتھ حسب ضرورت استعمال ہو رہے ہیں ۔

بہت سے الفاظ جو آج مؤنث ہیں اس زمانے میں مذکر بولے جاتے تھے ۔ مثلاً :

وجہ ع وجہ اس کا میں نے یہ ظاہر کرا (شعر ۵۲)
عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا (شعر ۸۲)
ندا ع اسی وقت حق سے یہ آیا ندا (شعر ۶۲۰)
سزا ع بے ادبی کری تھی سزا یہ ملا (شعر ۱۰۶۱)

علامت فاعل ''نے'' کا استعمال دکنی اردو کے برخلاف شمال کی زبان میں عام تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں نے تو سن اے قنبر (شعر ۹۳)

ع کیا عرض میں نے کہو تم بیان (شعر ۹۵)
ع عجب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)

لیکن کہیں علامت فاعل ''نے'' حذف بھی کر دی گئی ہے ۔ مثلاً :

ع فرمایا انھوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
ع موافق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)

اسی طرح ''کر'' یا ''کے'' بھی کہیں حذف کر دیے ہیں ۔ مثلاً :

ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
ع اسی وقت اٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)

لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے :

ع رضا حق کے اوپر سو راضی رہیں (شعر ۲۸۷)

حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف یک ساتھ استعمال کیے گئے ہیں ۔ یہ صورت قصہ ''مہر افروز و دلبر'' اور ''کربل کتھا'' میں بھی ملتی ہے ، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی ۔ مثلاً :

ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
ع کرامت شہوں کی کا حد ہے کہاں (شعر ۲۸۴)
ع یہ مضمون لکھ کر کے قاصد ہلا (شعر ۲۹۹)
ع قربان گرد ان کے کے پھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)

عاشور نامہ میں تھے ، تھی ، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں اتھا ، اتھی ، اتھیں بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ع ترے بعد میں کنت کنزاً اتھا (شعر ۱۵)
ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
ع کہ گھر بیچ بیٹھیں اتھیں فاطماں (شعر ۶۰۹)

فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو میر و سودا کے دور تک ملتی ہیں ۔ مثلاً :

آوتے (۲۰۱) ، سوتے (۲۵۰) ، سوؤتا (۴۹۹) ، کھوتے (۶۳۹) ، آنے کر (۶۳) ، سمجھانے کر (۳۲۵) ، ہے گا (۴۸۰) ، ہوئے گا (۲۹۸) ، ہیں گے (۴۵۰) ، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ ۔

ماضی مطلق کی وہی شکل ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی اردو میں اسی طرح مستعمل ہے ۔ مثلاً :

ع کتب معتبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
ع مدینے کو بھیجا شتابی چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے (شعر ۴۰۶)
ع وہ پیالہ شہادت انھوں نے چکھا

یہ صورت دکنی اردو کے ماضی مطلق سے مختلف ہے جہاں سنا کے بجائے سنیا، پڑھا کے بجائے پڑھیا، بھیجا کے بجائے بھیجیا، چلا کے بجائے چلیا، دیکھا کے بجائے دیکھیا اور چکھا کے بجائے چکھیا استعمال ہوتا ہے۔

عاشور نامہ کے چند اور لسانی پہلو قابل غور ہیں:

(۱) ایک جگہ ہار لگا کر مرکب بنایا ہے۔ یہ دکنی میں عام ہے لیکن شمال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے:

ع حکم تب ہوا اس کرنہار کا (شعر ۲۳۲)

(۲) واؤ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے۔ یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری دونوں میں ملتی ہے۔ اس کو ہمیں پھر اعتبار کر لینا چاہیے۔ اس سے زبان کی قوت اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی۔ عاشور نامہ میں واؤ عطف کی چند صورتیں یہ ہیں:

ع نین سوتے ہیں و دل جاگتا (شعر ۸۴)
ع ہم ہوں گے پیاسے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)
ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)

اسی طرح رات و دن (۹۳۰)، جورو اپنی و لڑکے (۹۶۱)، حسین سے و تم سے (۱۱۳۰)، دنیا و دکھ (۱۳۳۷) وغیرہ ملتے ہیں۔

(۳) لفظوں کا املا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں۔ مثلاً:

بکل (بالکل) ع لکھو ہم کو احوال بکل سبھی
الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ ثانی ستی الودا
شرو (شروع) ع صبح ہوتے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)
واہ ویلا (واویلا) ع کیا واہ ویلا انے بہت سا (شعر ۱۳۰)

اسی طرح زعم کو "زوم" لکھا گیا ہے۔ بغل کو بگل (۱۶۰)، سنبھال کو سمبھال (۹۴۴)، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵)، تغیر کو تاغیر (۱۱۲۱) شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ۔

(۴) "بھی" کا استعمال بھی دلچسپ ہے۔ یہ عہد شاہی دور میں مستعمل تھا خصوصاً اس دور کے مرثیہ گویوں کے ہاں عام تھا۔ 'عاشور نامہ' میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے:

ع بھی افلاک ساتوں پڑی کھلبلی (شعر ۵۱۱)
ع بھی صندوق کے تئیں طلب شہ کیا (شعر ۱۸۵۸)

"بھی" کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے۔ مثلاً:

ع بھی بھر پڑیا ہے جگ شور و شر میں[۸] (عشقی)

(۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی "مع" کے بجائے "بمع" رائج تھا۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے۔ مثلاً:

ع بمع کشتی تینوں کو رکھ ایک جا (شعر ۵۵۳)
ع رکھایا بمع اسپ دونوں قلم (شعر ۱۲۰۹)
ع بمع گھوڑوں دونوں گرے نابکار (شعر ۱۲۰۷)

'عاشور نامہ' میں دوسرے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے گئے ہیں جیسے وہ بولے جاتے تھے، مثلاً مہربانی کے بجائے مہربانگی، آتی کے بجائے اتی، کتنے کے بجائے کتے وغیرہ:

ع مہربانگی سے و رخصت کیا (شعر ۷۲۷)
ع میرے دل میں تب فکر اتی ہوئی (شعر ۱۹۲۹)
ع کتے مارے موذی وہ دوزخ گئے (شعر ۲۰۳۸)

(۶) اس دور میں "ڈ" کا استعمال کثرت سے تھا۔ "نوادر الالفاظ" میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ عاشور نامہ میں، جو ۱۱۰۰ھ کی تصنیف ہے، ڈ کا استعمال بہت کم ہے۔ ممکن ہے مخطوطے کے کاتب نے اپنی طرف سے یہ تبدیلی کر دی ہو:

ع کمر باندھ بڑھیا نے لے ہاتھ ڈھال (شعر ۱۳۲۲)

(۷) روشن علی نے قافیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے: مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۳۸۱)، الودا اور خلفلا (۹۳۰)، حر اور چتر (۸۰۵)، آئے اور پانی (۸۱۲) طفل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال کیا ہے۔

(۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً:

یگ (۹۳۶)، سواسنے (۸۸۸)، دلد (۲۰۴۴)، کہت (۱۶)، پرگٹ (۱۹)، ادمک (۱۵۳)، چت (۳۶۰)، بلہار (۵۸۷)، اچرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا استعمال شمال کی زبان میں کم ہے۔

عاشور نامہ کی زبان کا اگر اسمٰعیل امروہوی (م ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۱ء)ف۱ کی مثنوی "وفات نامہ بی بی فاطمہ" اور "مثنوی معجزۂ انار" کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو شمال اور جنوب کی زبانوں اور ان کے لہجوں کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی زبان کے روپ ہیں۔ اسمٰعیل امروہوی شمال سے تعلق رکھتے ہیں(ف۱) لیکن دکن میں بسلسلۂ ملازمت طویل قیام کی وجہ سے انھوں نے یہ دونوں مثنویاں دکنی اُردو میں لکھی ہیں۔ قیام کے علاوہ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دکنی ادب کی روایت، شمال کی ادبی روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ اسمعیل امروہوی نے اسی ادبی زبان کو اپنا معیار بنایا اور اسی میں اپنی مثنویاں لکھیں۔ اس بات کا ثبوت ہمیں فارسی گو ناصر علی کی اُردو غزلوں سے بھی ملتا ہے جو دکن کے دوران قیام لکھی گئیں اور ان میں زبان کا وہی روپ اختیار کیا گیا جو معاصر دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ اس صورت میں اسمٰعیل امروہوی کو شمالی ہند کی زبان کا نمائندہ یا ان کی مثنویوں کو "دلی کی قدیم ترین مثنویاں" کہنا صحیح نہیں ہے۔ ان کا مطالعہ دکنی روایتِ ادب کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے۔ اگر اسمٰعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں — "وفات نامہ" (۱۱۰۵ھ/۹۴-۱۶۹۳ء)ف۲ اور "معجزۂ انار" (۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ء)ف۳ کا مقابلہ

ف۱۔ اسمٰعیل امروہہ کے رہنے والے تھے جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنویوں میں خود کیا ہے:

ع وطن امروھا میرا ہے شہر نام (شعر ۳۱۱)، وفات نامہ بی بی فاطمہ، ص ۱۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ء۔

ع کہ ہے امروھا شہر میرا وطن (شعر ۱۳۰)؛ مثنوی معجزۂ انار، ص ۱۶۵، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ء۔

ف۲۔ الھے سال ہجری نبی کے عیاں + گیارہ سو اور پانچ تھے بوجھہ جان (۱۱۰۵ھ) اُردو کی دو قدیم مثنویاں، نائب حسین نقوی، ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۹ء۔

ف۳۔ گیارہ سو اُوپر بیست سن تھے لس + اسی ونز قصہ کہا میں سیھی (۱۱۲۰ھ)، ایضاً۔ فاضل مرتّب نے میر اسمعیل امروہوی کا جو شجرۂ نسب دیا ہے (ص ۱۰) اس میں الھیں سید شرف الدین شاہ ولایت (م ۷۸۳ھ/۱۳۸۱ء)

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جن کے اشعار کی تعداد علی الترتیب ۳۱۹ اور ۱۳۸ ہے، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا، عجب کے وفات ناموں، مختار و قاضی کے میلاد ناموں، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸-۱۶۹۷ء) اور نزہت العاشقین (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ء) سے کیا جائے تو یہ کوئی قابلِ ذکر مثنویاں نظر نہیں آتیں۔ اسمعیل امروہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اُردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے "عاشورنامہ" کے ساتھ "وفات نامہ" اور "معجزۂ انار" کے تقابلی مطالعے سے شمال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا۔ آئیے دیکھیں اسمعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے؟

(۱) "عاشور نامہ" میں ماضی مطلق پڑھنا سے پڑھا، چلنا سے چلا، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ "وفات نامہ بی بی فاطمہ" اور مثنوی "معجزۂ انار" دونوں میں لینا سے لیوتا، پڑھنا سے پڑھیا، دیکھنا سے دیکھیا، کہنا سے کہیا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اُردو کے ساتھ مخصوص ہے، جیسے:

ع ترا نام ہردم کوئی لیوتا (شعر ۲ وفات نامہ)
ع پڑھیا نعت جو میں کہیا دل کہ زود (شعر ۹ وفات نامہ)
ع دیکھیا ایک بارات عرش کے اوپر (شعر ۸۴ وفات نامہ)
ع دوجی بلت تم شرف جو پائیا (شعر ۲۰ وفات نامہ)
ع خدا نے مشتاق کو دکھلائیا (شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع عصے ہو کیا بولیا آشکار (شعر ۳۳ معجزۂ انار)

(۲) "عاشور نامہ" میں لفظوں کی جمع عام طور پر "اں" لگا کر نہیں بنائی

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے۔ شاہ ولایت اور اسمٰعیل امروہوی کی وفات میں ۳۴۰ سال کا وقفہ ہے۔ ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں۔ اس طرح اسمٰعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں ہونا چاہیے لیکن یہاں اسمٰعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں۔ اس لیے یہ سوال پھر باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمٰعیل ہیں؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتّب نے کیا ہے یا کوئی اور؟ (ج۔ ج)

گی لیکن اسمعیل امروہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع یہی چاہتے عورتاں جو مرد (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
ع نبی ادمیاں ایچ کیتا خدا (شعر ۱۷ وفات نامہ)
ع ارے لوگاں غافل رہوتا مدام (شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
ع کبیراں صغیراں فقیراں تراس (شعر ۲ معجزۂ انار)

اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شمال کی اُردو میں مشکل سے نظر آئے گی :

ع ہمن عاجزاں کا تو ہی دستگیر (شعر ۱۲ وفات نامہ)
ع جو چادر اٹھے دوستن کی لیوے (شعر ۷۲ وفات نامہ)

(۳) عاشور نامہ میں ح یا ج تاکیدی بمعنی "ہی" (جو دکنی میں مرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ "نکو" کی طرح دکنی اُردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملی لیکن اسمعیل امروہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع کہ تھا آب کوثر اسی کاچ نام (شعر ۵۹ وفات نامہ)
ع دوجے بھی حسین اور حرباچ تھا (شعر ۵۷ وفات نامہ)
ع اسے بھی ستانے موں بھرباچ تھا (شعر ۵۷ وفات نامہ)
ع بہن کو دھیج اپنا دیتاچ سب (شعر ۷۷ وفات نامہ)
ع دن پانچ دن کا ہے مہتاج جان (شعر ۳۰۹ وفات نامہ)
کہا میں مدینے میں رہتاچ ہوں
یہی بات سچ مان کہتاچ ہوں (شعر ۵۸ معجزۂ انار)

(۴) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دکن گئے تھے ۔ مثلاً مصدر اچھنا ، اور اچھے ، اچھی ، تروت وغیرہ ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں ۔ مثلاً

ع تمھارا شکم ایچ بولا اچھے (شعر ۳۱ وفات نامہ)
ع کہو تم ہمن ساتھ کیسے اچھی (شعر ۹۳ وفات نامہ)
ع کہا کچ بھریا نور میں تروت (شعر ۵۲ وفات نامہ)
ع ملک موت جد آئے بیٹھے ترت (شعر ۱۲۳ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح ، پراکرتی الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سرت دھنی ،

دھرتری ، سنگت ، الوپ ، اپنال ، اپیال ، باج ، بکوان ، تبروت ، جھاکڑ ، جھومک وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو دکنی میں عام ہیں ۔

(٦) جہاں تک ضمائر کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل کے ساتھ شمال اور دکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضمائر ہم لکھ آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزۂ انار میں استعمالِ ضمائر اور ان کی مختلف صورتیں یہ ہیں :

وفات نامہ : توں (۳) ، تیں (۹) ، ہمن (۳۸ ، ۳۹) ، یو (۳۱) ، الون (۳۰ ، ۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸٦) ، میں (۱۲۹) ، تمن (۱۳۹) ، کمناں (۱۳۷) ، مجھ (۱۳۱) ، مجھے (۱۳۳ ، ۱۵۳) ، تجے (۱۵۵) ، تم (۱۵۹ ، ۱٦۳) ۔

"معجزۂ انار" میں ان کے علاوہ ایک صورت "تمو" بھی ملتی ہے :

ع ثواباں حشر کون تمو میں جوئی (شعر ۱۲۷)

عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ "وفات نامہ" میں نے ، سنی ، سیں ، سوں ، منے ، موں ، آنگے کے علاوہ 'تھیں' بمعنی 'سے' اور 'منیں' بمعنی 'میں' بھی استعمال ہوتے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے اُن کا استعمال عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہا کوئی ایسا نہیں در جہاں (شعر ۲۷ ، معجزۂ انار)
ع دیکھے کیا یہی کون جو در خواب میں (شعر ۲۸۰ ، وفات نامہ)

(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے ہاں اتھا ، اتھی اور "اہے" کا استعمال دکنی اُردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوائے ماضی مطلق کے ، وہی ہیں ۔ مثلاً دیں گے (وفات نامہ ۱۰) ، آئے گے ، جائے گے (۱۲۷) ، دیوؤ (۲۸۲) ، جائے کر ، ہوئے کر (۲۸٦) ، غصے ہو گیا (معجزۂ انار ۳۳) ، ظاہر کریں (۲۹) ، پکڑ لاویں (۶۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مصادر بھی ملتے ہیں جو شمال میں مستعمل نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پوراتا ہے آس (ص ۲ ، معجزۂ انار)

(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کو ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دونوں مثنویوں میں یکساں صورت ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رِزْق (وفات نامہ ۹) ، اَبر (۷) ، بَخْتْ (۱۷) ، وَقْتْ (۵۰) ، بَخْش (۱۰۳)
مُہْر ، دَرْد (۲۰۹) ، عَقْل (۲۳) حُکْم (۳۲) وغیرہ ۔ یہ عمل شمال اور دکن میں یکساں ہے ۔

(۱۰) شمال و دکن میں مشدد و غیر مشدد الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے ۔ مثلاً :

ع غُصے ہو کیسا بولیا آشکار (معجزۂ انار ۳۴)

ع برکت اسی معجزے کا خدا (معجزۂ انار ۱۳۳)

(۱۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی ، روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھیج (جہیز) وفات نامہ ۱۷ ، ۸۹ ، لبی (لب) ۲۲ ، ۳۳ ، غمگی (غمگین) ۸۰ ، لست (قصد) ۱۹۹ ، اندیشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملک الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، کھلابلی (کھلبلی) ۲۳۳ وغیرہ ۔

(۱۲) دکنی میں زیادہ اور شمال میں کم اضافت کے بجائے "ے" کا استعمال ہوتا ہے ۔ اسمعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے ۔ مثلاً :

سخن یو سنیا کافرے نابکار (۳۴ معجزۂ انار)

(۱۳) دکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے ۔ یہ صورت عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع ٹھکانا جنت بیچ اوس دیوتا (۲ وفات نامہ)

ع پیدائش کریں ان اوپر ہوتری (۷ وفات نامہ)

ع کہ بد نفس لاکا ہے انسان دنبال (۱۱ وفات نامہ)

ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۲۷ وفات نامہ)

ع لے کر فاطمہ کوں انوں پاس تے (۵۸ وفات نامہ)

ع حوراں تیرے لینے کھڑی ہیں انوپ (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمعیل نے جہاں 'کے' 'کر' استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تاکہ شعر ساقط الوزن نہ ہو جائے ۔ مثلاً

ع سحر کوں اذان کے وقت کے اوپر (۵۰ وفات نامہ)

عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شمال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل امروہوی اس کا دکنی روپ استعمال کر رہے ہیں ۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرنا ، جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے ۔ ناصر علی کی اُردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انہی الفاظ کو اُردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے تھے ۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا خان آرزو ٹیک چند بہار ، انند رام مخلص ، سعداللہ گلشن ، شرف الدین خان پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اسی دور کے فارسی کے ریختہ گویوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و متحرک اور کے محذوف کی مثالیں :

ع خَلْقْ کو تشنگی دیدار تجھ گل کی حاہی ہے (انند رام مخلص)

ع زُلْفْ ہیں یوں پڑی اوس گردن اوپر (مخلص)

ع کوئی کس ساتھ ایسی فصل گل میں دل کو پرچاوے (ٹیک چند بہار)

ع بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر (مخلص)

علامتِ فاعلی "نے" کو محذوف کرنے کی مثال :

ع زلف کے کھول جب تم بال ڈالے (مخلص)

اسمائے ضمائر میں ہمے (ہمیں) ، ہماریں ، یو ، ہمارے ، اون ، اوس مخلص کے ہاں ملتے ہیں ۔ وو (وہ) بیدل کے ہاں اور 'مج' گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔

مخلص کے ہاں ڈ کا استعمال ملتا ہے جیسے تھوڑا ، اوڑنی وغیرہ ۔ اسی طرح جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں ۔ مخلص کے ہاں زلفیاں ، زلفاں ، گلشن کے ہاں انجھواں ، بہار کے ہاں دلبروں اور عذابوں ملتی ہیں ۔ حروف میں ، میں ، منے ، سوں مخلص کے ہاں اور لگ (تک) ، کوں گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی طرح تلفظ و املا میں انکھیاں (انکھیاں) ، سبھ (سب) ، بیچھ (بیچ) مخلص کے ہاں ، لیں (نے) بیدل کے ہاں ، بگانہ (بیگانہ) دوانا (دیوانہ) جھوٹا (جھوٹا) آرزو کے ہاں ۔ تڑپھ (تڑپ) انجام کے ہاں ، کوڈھب (کلھب) امید کے ہاں ، اور زکات (زکوٰۃ) پیام کے ہاں ملتے ہیں ۔ آرزو نے جان اور کانٹا کو مذکر باندھا ہے ۔

اب اگر فارسی گویوں کے ہاں بھی یہی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اُردو شاعری میں باندھ رہے ہیں ،

مذکر و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں ، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور ضمائر ، حرف ، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی یہی مروجہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی ۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا کینڈا کیا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آ رہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں ۔ شاہ حاتم کے 'دیوانِ قدیم' اور 'دیوانِ جدید' کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا ۔ اس مطالعے نے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شمال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے ۔ آبرو ، تابی ، فائز اور ولی دکنی ، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان کم و بیش یکساں ہیں ۔ دکنی اُردو اور شمال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے :

(۱) دکن کی زبان پر پراکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اسی لیے وہاں کی اُردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ شمال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا بگڑی ہوئی شکل میں استعمال ہوتے ہیں ۔

(۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شمال سے مختلف ہے ۔ شمال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سننا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھیا ، سنیا بنایا جاتا ہے ۔

(۳) دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ، لفظ کے ساتھ چ یا چ لگا کر ''ہی'' کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں ۔ جیسے رہتاچ ، کاچ ۔ یہ صورت شمال میں نام کو نہیں ملتی ۔

(۴) شمال کی زبان زیادہ بامحاورہ ، صاف اور رواں ہے ۔ یہ زبان شمال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے ۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے ۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے ۔ اسی لیے دکنی اُردو میں ، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے ، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے ۔

(۵) شمال میں نفی کے لیے نہ ، نئیں اور نہیں استعمال کیے جاتے ہیں ۔ دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ''نکو'' بھی استعمال کیا جاتا ہے ۔ شمال کے شاعروں میں یکرو اور مبتلا نے ''نکو'' کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف ''نکو کرو'' میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے کیا ہے ، لیکن بحیثیت مجموعی لفظ 'نکو' کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی ۔

اسی طرح دکنی اُردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شمال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے ۔ مثلاً

مثلاً ، اچھنا (ہونا) ، باج (بغیر) ، تھے (بمعنی سے) ، ہور (اور) ، چوکدھن (چاروں طرف) ، لٹ (لوٹ) ، بیگ (جلد ، جلدی) انپڑنا (داخل ہونا ، پہنچنا) ، نیہالنا (غور سے دیکھنا) ، دھولارا (دھواں) ، جم (ہمیشہ) ، دنکر (سورج) ، اتال (اب) ، ادک (زیادہ) ، کمن (مانند ، مثل) وغیرہ ۔

(۳)

اس بات کا اعادہ بے محل نہ ہوگا کہ دکنی اور شمال کی زبان چونکہ اُردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دورِ عالمگیری میں جب شمال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غلبے کے ساتھ ایک طرف شمال کی زبان دکن کی ادبی زبان بننے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شمال کی ادبی روایت بننے لگی ۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اُردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آ گئی جسے پنجاب ، سندھ ، یو پی ، گجرات ، دکن ، وسطی ہند ، بنگال ، بہار ، دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں ، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ ، استعمال کیا جانے لگا ۔ شمال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آر جار بڑھ گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے ۔ شاہی دکنی کے ذیل میں قائم چاندپوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''ان پچاس برسوں میں اس کے ابیاتِ مراثی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں ۔''[۱۰۴] اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ''زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں ہاتھوں ہاتھ لیتے ہیں ۔[11] اس بات کا ثبوت ایک قدیم بیاض[12] کے اس شعر سے بھی ملتا ہے :

از دکھن بیت غم آلود رسیدہ است مرا
اے عیان بسے ھا دل ستی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شمال میں پہنچے تو بہت مقبول ہوئے ۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اُردو تھی اور شمال میں مجلس خوانی فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہلِ مجلس کی سمجھ میں نہ آتی تھی ۔ فضلی نے 'کربل کتھا' اس لیے اُردو میں لکھی تھی کہ ”معانی اس کے (فارسی روضۃ الشہدا) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے“ ۔[13] دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شمال کے شاعروں نے بھی اُردو میں مرثیے کہنے شروع کیے ۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر اتنا گہرا ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اُردو ملا دی گئی ہے ۔ ان مرثیوں کو ہم بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں ۔ اس دور کے شمال کے مرثیوں کا اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اُردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور اظہار کی رچاوٹ بھی ہے ، لیکن شمال کے مرثیے آدھے تیتر آدھے بٹیر ہیں جن پر فارسیت اتنی غالب ہے کہ یہ کھچڑی ہضم نہیں ہوتی ۔ شمال و دکن کے مرثیوں کے لیے ہماری نظر دو بیاضوں پر پڑتی ہے ۔ ایک ”بیاضِ مراثی“ مملوکہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری ”بیاضِ مراثی“ مرتبہ اکبر صدیقی امروہوی ۔ پہلی بیاض میں زیادہ تر شمال کے مرثیہ گویوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گویوں کے مراثی ہیں ۔ پہلی بیاض کا سنہ کتابت ١١٥١ھ/١٧٣٨ء ہے ۔ اس میں ١٥٠ مرثیے شامل ہیں جن میں ٦٨ صلاح کے ، ٥ قربان علی کے ، تین تین قاسم ، خادم اور سعید کے ۔ دو دو صادق اور کلیم کے اور باقی ١٣ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے ۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے ۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ ”مثلث“ ہے ۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں ۔ چھ مربع ، گیارہ مخمس اور ٩٣ غزل کی ہیئت میں ہیں ۔[14] دوسری بیاض میں ٦٢ شعرا کے ١٣٢ مرثیے ، ٨ سلام ، ایک مستزاد ، ٣ مثنویاں ، ایک اور مثنوی کے ٢٢ شعر اور ٣ نوحے فارسی کے شامل ہیں ۔ یہ بیاض ١١١٧ھ/١٧٠٥ء میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کل اشعار کی تعداد ٣١٩٦ ہے ۔[15] اگر ان دونوں بیاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے تو شمال اور دکن کے مرثیوں کے رنگ روپ ،

زبان و بیان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

شمالی ہند کے مرثیے

مرثیہ گو صلاح

با دلِ غمگیں و چشمِ خوں فشاں نس دن صلاح
در الم زیں ماجرا ہے ، یا امیر المومنین
لذتے از زندگانی نیست بے کوں ، اے صلاح
زانکہ میرا ہادی و رہبر کیا ہے الوداع
جز گریہ شغل نیست دریں غم مجھے ، صلاح
دل از نشاط و عیش رمیدن گرفت باز
ہے آرزوئے خواندنِ یہ مرثیہ صلاح
در کربلا گرفتہ بکف ہائے ہائے ہائے

پھر دیا آیا ، اٹھا آشوب محشر ، یا امام
اہلِ عالم سب ہوئے غم سے مکدر یا امام
می دمیدے کاش اسرافیل صور خویشتن
جب گرا توں درمیانِ ہر دو لشکر یا امام
در حضور تو گئے مارے ز جورِ کوفیاں
دو پسر تیرے علی اکبر و اصغر یا امام
چوں صلاح آید بہ بہشت روزِ محشر ، تشنہ لب
کر اسے سیراب توں از حوضِ کوثر یا امام

مرثیہ گو قربان علی

می شدے قربانِ شہ قربان علی   گر بُدے اُس وقت حاضر ہائے ہائے

مرثیہ گو خادم

عیاں صد افسوس در کربلا   سر از پیکرِ شہ ز تیغِ جفا
جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا

مرثیہ گو صادق

جس وقت شہ گرا تھا بیتاب کربلا موں
برسا ز چشمِ انجم خونِ لہو کربلا موں

خورشیدِ دیں چھپا ہے سے مہرِی فلک سوں
گرید ز اشک شبنم مہتاب کربلا موں

مرثیہ گو ہدایت

یوسف ز غم در چاہ شد، یونس بہ بطنِ ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد، سلطان دیں کا چل بسا

مرثیہ گو غلام سرور

جنازہ آج شاہاں کا بنایا یا رسول اللہ
ملائک سیں دے روتے اٹھایا، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادگانِ ہردو عالم کا
جسے جبریل گہوارہ جھلایا یا رسول اللہ

لا اعلم

تان از لختِ جگر آتشِ غم سوں بہ پزند
خونِ دل سوں خورش دس دن عاشور کرو

دکن کے مرثیے

مرثیہ گو احمد

کاٹیا نبی کے دل کے چمن کے نہال کوں
کیا دیوے گا جواب مبا ذوالجلال کوں
کیوں حشر میں کریں گے شفاعت تمہیں رسول
ستمیں توں ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آل کوں

مرثیہ گو اشرف

جو گود میں نبی کی اتھا سر حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسر حسین کا
غمگیں قلم ہوا ہے رقم لکھ کے ماتمی
غم سے بھرا ہے لوح سو دفتر حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرور انبیا سو تمہارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو تمہارا حسین ہے
تنہا غریب و بے کس و بے مونس و رفیق
دلدار کوئی نہ تھا سو تمہارا حسین ہے

لڑتا ہے کافراں سوں اکیلا وو شہسوار
سلطانِ کربلا سو تمہارا حسین ہے

مرثیہ گو روحی

جب گھر منے نہ پائے پیارے حسین کوں
رو رو کے اہل بیت پکارے حسین کوں
کیوں کھول کر دیے ہیں ہلاہل وو ظالماں
دیکھو حسن کا حال بلارے حسین کوں
روحی لین کے ایر گھڑی میں گھڑے پھرے
جب لگ نہ دیکھے شاہ پیارے حسین کوں

مرثیہ گو مرزا

افسوس جب کہ حشر میں آویں گی فاطمہ
پُرخون جامہ ہاتھ میں لاویں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کوں رلاویں گی فاطمہ
ہیہات کیا کہوں کہ خدا کے نزیک جا
پایا پکڑ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر فدا کیا
رحمت کا خلعت ان کو پہناویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مریدی

آیا محرم دھاؤں کر شہ کے پڑے سب پاؤں پر
دونوں جہاں میں ناز کر جب یا علی موسیٰ رضا
حضرت نبی کی ذات ہے قرآن میں آیات ہے
کوثر پو شہ کا بات ہے جب یا علی موسیٰ رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شاہ مرداں السلام   السلام اے شیر یزداں السلام
السلام اے بازوئے حیدر حسن   زہر قاتل کے توں مہماں السلام

دکن اور شمال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) شمال کے مرثیوں میں فارسی پن اتنا زیادہ ہے کہ انھیں بگڑی ہوئی فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اُردو پن زیادہ ہے ۔

(٢) شمال کے مرثیوں میں ایک اُکھڑا اُکھڑا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جماؤ اور طویل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے ۔

(٣) شمال کے مرثیوں میں موقع و محل کے مطابق بحروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا ، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شیریں اور رواں بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انھیں مجلسوں میں پڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے ۔

(٤) شمال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں ۔

(٥) لسانی نقطۂ نظر سے بھی شمال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ ہو رہی ہے ۔ "عاشور نامہ" میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شمال کی نمائندہ زبان ہے ۔ دکن کے مراثی کی زبان ، چند الفاظ کو چھوڑ کر ، اس زبان سے قریب تر ہے ، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شمال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال پہلے کے ہیں ۔

شمال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ یہاں اٹھارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اسی لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ سارا بھونڈا پن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے ۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے ۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے ، جہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ ، سکینہ ، حضرت قاسم ، علی اکبر و علی اصغر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہلِ مجلس بین کرنے لگتے ۔ بین کرنا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ تھا ۔ اسی لیے ہر شاعر کو ، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا ، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا نوحہ خوان کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا ۔ پہلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہلِ مجلس کی سمجھ میں کم آتے تھے ، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہلِ مجلس کی سمجھ میں خوب آ رہے تھے ، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ شہرت و عزت کا

ایک آسان ذریعہ آ گیا ۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا ، اسی لیے "بگڑا شاعر مرثیہ گو" ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ نسلاً بعد نسلٍ اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا ۔ عزلت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
پختہ درد آمیز عزلت تت تو احوالات بول

عزلت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون ، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک بگڑے شاعر مرثیہ گو رضا نے جب عزلت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے۔[16] مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ "مظلومِ بے سر" کا بیان کیا جائے تاکہ عیان اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزاں گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا
لیکن اس مظلومِ بے سر کا بیان کرنا روا
تاکہ سن کر یو بیان ہوویں عیان اشک بار

دکنی مرثیہ گو تقی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

شہ کی مداحی کا ہے فخر تقی کو یاراں
نہ دم شاعری نہ دعویٔ استادی ہے[17]

مرثیوں کی اسی غیر شاعرانہ روش کو دیکھ کر قائم نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال میں لکھا کہ "مرثیہ کہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے۔[18] ندیم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعر ریختہ میں مشغول ہو گئے ۔ پروفیسر ادیب نے اپنی بیاض مراثی مکتوبہ ١١٥١ھ / ١٧٣٨ع سے اس دور کے مرثیہ گویوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جیسے ڈھیر سارے بھوسے میں ایک دانہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹکی میں پکڑ کر سب کو دکھایا جائے ۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطۂ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصنافِ سخن میں نہ ملتی ہو ۔

مذہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شمال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خاں و سید مظاہر حسین رضوی ، شعبۂ لسانیات مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ع -

۲۔ ایضاً : شعر ۹۴ تا ۹۹ - ۳۔ ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ -

۴۔ ایضاً : ص ۴ -

۵۔ آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۲۳ھ -

۶۔ مانڈو : غلام یزدانی ، مترجم مرزا محمد بشیر ، ص ۳۰ ، (مفید عام پریس آگرہ) و انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۴۲ع -

۷۔ اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز بہادر حکمران مالوہ تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا ۔ ابوالفضل نے "آئین اکبری" میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی ۔ اس کے گانے کا مخصوص طرز بازخانی کے نام سے مشہور ہے ۔ روپ متی سے اس کا عشق بھی مشہور ہے ۔ اس عشق نے اس کے نغموں کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا . . . وہ ساز و آہنگ دونوں کا ماہر تھا ۔ مالوہ میں اس کے دوہے اب تک گائے جاتے ہیں" ۔ تمدنی جلوے : سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۵۳۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۳ع -

۸۔ بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی ، ص ۹۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ع -

۹۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں : نائب حسین نقوی ، ص ۸۷ ، دانش محل لکھنؤ ۱۹۷۰ع -

۱۰۔ مخزن نکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۱۱۔ تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۹۲ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۱۲۔ ماہی "تحریر" دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ -

۱۳۔ کربل کتھا : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارۂ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۶۵ع -

۱۴۔ ماہی "تحریر" ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ -

۱۵۔ بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، مقدمہ ص 'ع' ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ع -

۱۶۔ اردو شہ پارے : محی الدین قادری زور ، ص ۱۵۳ ، مطبع مکتبۂ ابراہیمیہ ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ع -

۱۷۔ بیاض مراثی : مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۵ع -

۱۸۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۹۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۶۷ "درین پنجاہ سال ابیات مرثیہ اش در بلاد ہندوستان اشتہار داشت ۔"

ص ۶۸ "بیشتر مرثیہ می گفت ۔ در ولایت ہندوستان دست بہ دست می آوردند ۔"

ص ۷۳ "مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانہ دلنشین مردم است ۔"

• • •

دوسرا باب

رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایپک) سے مختلف نظم ہے۔ "رزم نامہ" اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے۔ رزم نامہ مثنوی کی ہیئت میں یا تو خود فاتح کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر فاتح سے انعام و اکرام پانے کی امید میں خود لکھ کر پیش کرتا تھا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے فائدے کے لیے انھیں از خود موضوعِ سخن بناتا تھا۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع، طویل، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح، شاعرانہ اظہارِ بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آ جائے۔ رزمیہ نظم (ایپک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب پُر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات، فن، شاعرانہ جدّت اور نظم کی ساخت گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں۔ مشرق کے ادب میں مہا بھارت اور شاہنامہ فردوسی اسی ذیل میں آتی ہیں۔ نصرتی نے "علی نامہ" میں علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ طویل بیانیہ نظم شاعرانہ حسنِ بیان، اسلوب، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم[1] کہی جا سکتی ہے۔ حسن شوقی نے "فتح نامہ نظام شاہ" میں جنگ تالیکوٹ (۹۷۲ھ / ۱۵۶۵ء) کو موضوعِ سخن بنایا ہے، جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایپک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ "جنگ نامہ

عالم علی خان" بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں نواب آصف جاہ نظام الملک اور عالم علی خان، صوبیدار دکن کی ایک جنگ کو موضوعِ شاعری بنایا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اپنے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے۔

جنگ نامہ عالم علی خان[2]، ۳۹۱ اشعار پر مشتمل، ایک مجہول الاحوال شاعر غضنفر حسین کی بیانیہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خان کو ہیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ نظم پڑھ کر عالم علی خان سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غضنفر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خان کی بہادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے:

نہ ہے دل کوں راحت نہ خاطر کوں چین
کہیا ہے یو قصہ غضنفر حسین (شعر ۳۹۰)

اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب کو عالم علی خان نے بھدی باغ میں خیمے گاڑے اور جمعرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ء کو وہ میدانِ جنگ میں بہادری سے لڑتا ہوا مارا گیا:

اتھا بارواں ماہِ رجب کا چاند
چلیا گھر سے شمشیر بکتر کوں باند (شعر ۱۲۲)
کہیا جا کے ڈیرا دیو میدان میں
بھدی باغ کے خوب اوچان میں (شعر ۱۲۹)
ہزار ہور سو تیس تھے دو اپر
محمدؐ کی ہجرت کوں من کان دھر (شعر ۳۸۵)
پرایا چاند ربیع الاول کا آیا نظر
ہوا آخرت کا ہو حکایت خبر (شعر ۳۸۶)
اتھا دن عزیزاں جمعرات کا
ہوا شہر وا ختم اس بات کا (شعر ۳۸۷)

ولیم اروِن نے اس جنگ کو اپنی "تاریخ" میں تفصیل سے بیان کیا ہے اور اسے ۱۱۳۲ھ / ۱۷۲۰ء کا ہی واقعہ بتایا ہے۔[3] رزم نامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے کے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا اور شاید غضنفر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا یہ حالات اس نے کسی معتبر راوی

سے ملے تھے ۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ علم خصوصیات ، جن کا ذکر ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں ، موجود ہیں ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد ، نعت اور منقبت چہار یار کے بعد جنگ نامہ شروع ہوتا ہے ۔ عالم علی خاں بخشی الممالک امیر الامراء حسین علی خاں کا بھتیجا اور متبنّٰی تھا اور بیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بھیجا گیا تھا ۔ غضنفر حسین کو اس عالی نژاد نوجوان سے پوری ہمدردی ہے ۔ وہ اس کے حسن و جمال ، شجاعت و بہادری ، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے ۔ جب سید عالم علی خاں کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک فوج کے ساتھ دریائے نربدا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے ۔ محل میں جا کر عالم علی خاں ساری روئداد ماں کو سناتا ہے ۔ ماں سالاروں کو بلا کر انہیں نمک حلالی کی قسم دیتی ہے اور بیٹے کو شہر سے باہر تک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے ۔ عالم علی خاں بھی باغ کی اونچائی پر اپنے خیمے نصب کرا دیتا ہے ۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے ۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خاں کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے ؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں ، بہتر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ ۔ لیکن عالم علی خاں اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں ۔ تم یہاں کیوں آئے ہو ۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ :

اگر لاکھ دو لاکھ توبجاں ملیں
کہ جس سے طبق سب زمیں کے ہلیں (شعر ۱۹۳)
میں وو شخص ہوں جو ٹلن ہار نہیں
شجاعت میری کس پر اظہار نہیں (شعر ۱۹۵)
اگر ہے حیاتی تو غم نہیں مجھے
اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے (شعر ۱۹۶)
رضا پر میں راضی ہوں جو ہے رضا
وہی ہوئے گا جو کرے گا خدا (شعر ۱۹۸)

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر ندی پار اتر جاتا ہے اور دونوں

فوجیں آمنے سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں ۔ ماہ شوال کی چھ تاریخ اتوار کے دن جاسوس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا نقارہ بجا دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ بھی فوج کو تیاری کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدانِ جنگ میں آ جاتا ہے ۔ اتنے میں جاسوس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں لیکن عالم علی خاں یہی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں ۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے ۔ عالم علی خاں کے حوصلے بلند ہیں ۔ وہ غالب خاں کو ہراول دستہ دے کر سلیم خاں ، مٹھے خاں ، دلیل خاں ، ہدی بیگ اور مرزا علی کو اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خاں کی کمان میں دے دیتا ہے ۔ امین خاں عالم علی کو بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خاں کو دستِ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے ۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن پڑتا ہے ۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر اُدھر بکھر جاتی ہے ۔ یہ دیکھ کر عالم علی خاں فوج کو بلاتا ہے :

بلانے لگے فوج کوں آؤ رے — فتح ہے فتح کوئی مت جاؤ رے
پھرو رے پھرو ننگ سوں دور ہے — نمک کھا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں سیدا یں ذات سوں — گئی فوج ساری نکل ہات سوں

غالب خاں ، مہر خاں ، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے ۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی ۔ ایک تیر مہاوت کے لگا اور وہ نیچے گر گیا ۔ نہور خاں کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا ۔ اب صرف عالم علی خاں اور ہاتھی رہ گئے ۔ اس نے ہمت نہیں ہاری اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا ۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے گال کے پار ہو گئے ۔ اس کے اپنے ترکش میں کوئی تیر باقی نہ رہا تھا ۔ اس نے انہی تیروں کو نکال کر کمان میں رکھ کر پھینکنا شروع کیا ۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا ۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثناء میں ایک ہودہ سوار نے قریب آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا ۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فقیر نے ، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا ، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا ۔ اس وقت تک ۴۳ تیر جسم کو چھلنی کر چکے تھے ۔ خون کے فوارے سارے جسم سے پھوٹ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خاں کی روح پرواز کر گئی ۔ جب ماں کو بیٹے کے مرنے کی خبر ملی تو قیامت گزر گئی ۔ اس موقع پر غضنفر حسین نے ماں کے جذبات کا پر اثر انداز میں اظہار کیا ہے :

ہوا غل پڑا گل محل میں تمام
جو کھانا و پانی ہوا سب حرام (شعر ۳۷۶)
کہی ماں نے فرزند میرے نونہال
ہوا دیکھنا مجھ کوں تیرا محال (شعر ۳۷۷)
کہاں ہے وہ فرزند عالم علی
تیرے دوکھ سوں سر پاؤں لگ میں جلی (شعر ۳۷۸)
دوجا لا میرے جیو کے ایوان کا
ستارا میرے ملک میدان کا (شعر ۳۸۰)
میرے زیب زینت کا تھا گل گلاب
اڑا کر کیا سب چمن کوں خراب (شعر ۳۸۱)
ہوا عیش آرام میں کیا خلل
عجب جیو تن سوں نہ جاوے نکل (شعر ۳۸۲)
ہزار آرزو اور ارمان سوں
میں پالی تھی عالم علی خان کوں (شعر ۳۸۳)
کہاں او کہاں اوس کی خانی گئی
سکل خاک میں اوس کی جوانی گئی (شعر ۳۸۴)
پکڑ بات سولی تھی یا رب تجھے
سبب کیا سو پھر نا دکھایا مجھے (شعر ۳۹۴)
تھی امید یہ دل میں دیدار کی
میرے فوج لشکر کے سردار کی (شعر ۳۹۵)
ارے کوئی اس غم کی دارو بتاؤ
مجھے اس عذاباں سوں بیگی چھڑاؤ (شعر ۳۹۷)
ہو بے ہوش سو بار یک بار بار
انکھیاں تے لہو روئے وو زار زار (شعر ۳۹۸)

جب عالم علی خاں کے مرنے کی اطلاع حسین علی خاں کو پہنچی تو وہ نظام الملک سے انتقام لینے کے لیے اپنی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن راستے ہی میں اسے بھی قتل کر دیا گیا ۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے بے ثباتیِ دہر اور بے وفائیِ دنیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی کو ختم کر دیا ہے :

یو دنیا دغاباز مکّار ہے
ہوس اب جتانے میں عیّار ہے (شعر ۴۶۸)
فہم بے خبر اور عقل حیران ہے
دیکھو دوستاں کیا یو طوفان ہے (شعر ۴۶۹)
دنیا کی عجب ہے بالکل خراب
یو دستا ہے پانی اوپر جیوں حباب (شعر ۴۷۰)
اگر مال دھن لاکھ در لاکھ ہے
سمجھ دیکھ آخر وطن خاک ہے (شعر ۴۷۱)
جسے کچھ سمجھ بوجھ ادراک ہے
دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے (شعر ۴۷۳)
مرے کا مرے کا رہے مر جائے گا
جو کچھ یہاں کیا ہے سو وھاں پائے گا (شعر ۴۷۴)

اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سنہ، تاریخ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ دوسرے زبان و بیان کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرتی ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک حصہ ہے، جو اٹھارھویں صدی کے اوائل تک ابھی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ، نظروں سے اوجھل ہونے والی ہے ۔ تیسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات، میدانِ جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں، آج سے تقریباً پونے تین سو سال پہلے، اسے خاصی ہنرمندی سے انجام دیا ہے ۔

سید زاہد ثنا ایک اور مجہول الاحوال شاعر ہیں جنہوں نے پانی پت کی تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر، ۲۱۱۹ اشعار پر مشتمل "وقائع ثنا" کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۷۴ھ اور ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع اور ۱۷۶۲ع) کے درمیان لکھا ۔ سید زاہد ثنا قصبہ کراری الہ آباد کے رہنے والے تھے ۔ مثنوی میں اپنا

نام ، تخلص ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا سُن نام جو نا سُنا — اسم زاہد ہے اور تخلص ثنا
ہے سادات کا کمتریں خادماں — او بشتین سے ہے کراری مکاں

موضوع اور تاریخِ تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

ستو عرض میری اے صاحب کمال
حدیقہ سخن کا ہوں میں نونہال

کہا جنگ میں شاہ درّان کی
خلیفہ لبی ظلّ سبحان کی
کیا نظم در ریختہ بیت ہا
حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
سنا تھا جو کچھ اور آنکھوں دکھا
جدا کر حقیقت وقائع لکھا
تھی سن ہجران سیدِ نامدار
ہزار اور صد اور ہفتاد چار (۱۱۷۴ھ)
کرو سہو جو تم وقائع ثنا
کہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
بخوش روز شنبہ بوقتِ سحر
و در چار سن شاہ عالی گہر
ہے ہجرت کے سن باز ہفتاد و شش
او تاریخ شعبان کی تھی دو شش (۱۱۷۶ھ)
ثنا نے کیا یہ وقائع تمام
محمد نبیؐ پر درود و سلام

"وقائع ثنا" کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جانی شروع ہوئی جس سال جنگِ پانی پت لڑی گئی ۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل سے نہیں ملتے ۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ پانی پت کی تیسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف مرہٹہ قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی کمزور پڑی کہ انگریز برعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اقتدار جمانے میں

کامیاب ہونے لگے ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق "وقائع ثنا"ف حمد سے شروع ہوتی ہے اور نعت ، منقبتِ چہار یار و آئمہ معصومین کے بعد سبب تالیف بیان کیا گیا ہے جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد وقائع شروع ہوتے ہیں جنھیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت ناتھا و عملداری او ۔ در تغیر کردن ملہار از ہندوستان ۔ بحال شدن جھنکو و جنگ نمودن جھنکو در سکرتال ۔

وقائع دوم : فرستادن ایلچی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی ۔ جواب آوردن ایلچی و رخصت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ بہادر بنابر صلح نجیب خان و جھنکو در سکرتال ۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظلِ سبحانی خلیفۃ الرحمانی احمد شاہ درانی بطرف ہندوستان ۔

وقائع چہارم : شنیدن وزیر (عماد الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و مصلحت کردن با مصاحبان خود و کشتن بادشاہ عالمگیر ثانی را ۔

وقائع پنجم : شنیدن راؤ جھنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان قرنال در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جھنکو و غازی الدین خان و غارت شدن شاہ جہان آباد ۔

ف محمد اجمل خان مرحوم نے تماہی ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۳ء ، جلد ۳ شمارہ ۴ میں اس مخطوطے کے بارے میں ایک طویل تعارفی مضمون لکھا تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ نگار نے بتایا ہے کہ یہ مخطوطہ انھیں اپنے وطن قصبہ کوتی میں ملا تھا جو دریائے گنگا کے کنارے کڑے اور مانک پور کے درمیان واقع ہے اور پٹھانوں کی پرانی بستی ہے ۔ "وقائع ثنا" کا ترقیمہ یہ ہے "بعون اللہ تعالی بتاریخ دوازدہم ربیع الثانی سنہ ۱۲۰۳ ہجری بخاطر داشت محمد تقی خان ، ساکن کوتی از خط خام میر عدل جائسی در پرگنہ حسن پور مقام بہاری پور متصل سرسا برائے خاطر برخوردار ذوالفقار خان تحریر یافت ۔ بساعت نیک با تمام رسید ۔

ہر کہ خواند دعا طمع دارم — زانکہ من بندہ گنہ گارم"

وقائع ششم : رسید ہرکارہ در دکن خبر رسانیدن نانا جیو از ہزیمت جھنکو و غازی الدین خان و روانہ شدن بھاؤ جی وبسواس راؤ بمقابلہ شاہ درانی ۔

وقائع ہفتم : برآمدن مرہٹہ از لنگر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن بھاؤ وبسواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

"وقائع ثنا" شمالی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے تیسری جنگِ پانی پت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا لیکن نانا فرنویس نے اس کے بجائے جھنکو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔ ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ جھنکو راؤ بد فطرت تھا ۔ ثنا نے اسے ع "بہت بد ہے یہ طفلِ ناکردہ کار" کہا ہے ۔

جھنکو راؤ نے آتے ہی دلّی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عماد الملک غازی الدین خاں وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح کر لی اور طے پایا کہ شمشیر و خلعت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی جھنکو راؤ کو دے دی جائے ۔ پنجاب کی دیوانی کی سند پا کر جھنکو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔ نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی جھنکو راؤ سے صلاح کر لی اور طے کیا کہ غازی الدین خاں کو نکال کر بخشی گری نجیب الدولہ کو دلوائی جائے ۔ بانسپت کے قریب جب جھنکو راؤ نے اودھ پر حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرتال کے مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں پسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسم برسات کے بعد آنے کے لیے کہا ۔ ادھر غازی الدین خاں کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے بھی زر و جواہر کے ساتھ ابدالی کو پیغام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ یہاں مرہٹے فوج اور سرداروں کے ساتھ دندناتے پھر رہے ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھجوایا ۔ عماد الملک غازی الدین خاں نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ کریں تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس نہ فوج ہے نہ روپیہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ثنا نے اس بات کو مثنوی میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خانوں کی تصویر سامنے آتی ہے :

چھپا کچھ نہیں مجھ سوں اے نور چشم
نگہ کر تو ہی کچھ بھی ہے خیل و حشم
نہ ماہی مراتب نہ جھنڈا نشان
رہے نہ مرے ہاتھ کجنال بان
نہ نوبت نقارے ، نہ کرناٹیان
نہ جھانجھیں تنیریں ، نہ سرنالیان
نہ ضربیں رہیں اب نہ گھوڑنالیاں
نہ رہڑو نہ لنجھر نہ چھوجھکٹیاں
نہیں ساتھ میرے رسالے بلی
نہ الا شاہی اور نہیں کابلی
نہ احدی رہے ، نا رہے گرزدار
نہ ساتھی رہے وے مغل پنج ہزار
نہ فراش ہیں ، اور نہیں خیمہ گاہ
نہیں ساتھ مردانِ جنگی سپاہ
نہ لشکر کہیں اب نہ اردو بزار
نہ بقال ، صرّاف ، نہ بیلدار
نہ آمد کہیں کی نہ گنجینہ پر
رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
ایسے طالع میرے پھنسے پابہ گل
ہوئے سنگ سوں سنگ بھی سنگ دل
جواہر گئے اپنی بھر کہاں کون
چلے موتی دریائے عمّان کون
رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سوں
بہ دو گوش و بینی کہاں جا سکوں
سپہ مفلسی سوں گئی رولہ گھروں
چھتر تخت کیا لے میں سر پر دھروں
اگر مرضی ہے تیری اب خواہ مخواہ
پڑوں باہر اب چھوڑ آرام گاہ
خلق دیکھ میری بلند افسری
کریں گے بہت ریش خندی تری

کریں گے ابھی میں یہ سب قیل قال
وزیر نے کیا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر انکار کر دیا لیکن غازی الدین خاں عماد الملک کو مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ کرنے کا اختیار دے دیا۔ عماد الملک دہلی سے شاہدرہ آیا۔ وہاں سے فرخ نگر ڈیرہ کیا۔ نجیب خاں نے شجاع الدولہ سے مدد مانگی۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا پیغام بھیجا اور جھنکو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے اٹک پار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی۔ ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش ہوا کہ اب غازی الدین خاں سے اسے نجات مل جائے گی۔ غازی الدین خاں نے، جو اس خبر سے پریشان تھا، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع قمع کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے لیکن بادشاہ نے کہا:

مری بات تحقیق جانو تمہیں   شہنشہ سوں لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج کوں موڑتا   کہیں یک چنا بھاڑ کوں پھوڑتا

غازی الدین خاں نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کانٹے ہی کو راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ خراسان سے دو خدا رسیدہ فقیر آئے ہیں۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہیے کہ کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی بلا ٹل جائے۔ بادشاہ جو مزاجاً فقیر پرست تھا، راضی ہو گیا۔ نہا دھو کر وضو کیا اور کوٹلہ پہنچا۔ فقیروں نے بادشاہ کا استقبال کیا اور ذرا سی دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر پھینک دیا۔ اس کے بعد غازی الدین خاں نے جہاندار شاہ کے پوتے کو شاہ جہان ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے سکرتال آ گیا۔ راؤ جھنکو نے اس کی پیشوائی کی۔ ادھر سے ابدالیوں کی فوج بھی آ گئی۔ زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا منہ دیکھنا پڑا۔ غازی الدین خاں نے مرہٹوں کو دلّی چلنے کا مشورہ دیا۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھس کر وہ قتل عام کیا کہ اہلِ دہلی نادر شاہ کو بھول گئے۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنکو اور ملہار راؤ نے نارنول میں ڈیرہ ڈالا ہے۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

مرہٹوں کو شکست ہوئی۔ پیشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنکو راؤ کو شکست ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کرا دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ طیش میں آ گیا اور اپنے بھائی بھاؤ کو، اپنے فرزند پیشوا وِسواس راؤ کے ساتھ، مقابلے کے لیے روانہ کیا۔ غازی الدین خاں نے شاہ جہان ثانی کو قید کر دیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا۔ مرہٹوں نے کنج پورہ پہنچ کر ابراہیم خاں گاردی کے توپ خانے سے قطب شاہ صمد خاں کو ہلاک کر دیا اور ایک سردار نجابت خاں کو گرفتار کر لیا۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی تو غم و غصہ کے ساتھ دریائے جمنا کو پار کیا۔ ادھر بھاؤ، وِسواس راؤ اور ابراہیم خاں گاردی نے طے کیا کہ فوج کو ایک بڑا لشکر بنا کر گھیرا جائے اور توپ خانے کی مار دی جائے۔ یہ لشکر پانی پت اور گوپالہ کے درمیان بنایا گیا۔ کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی رہی۔ چونکہ مرہٹے لشکر کے اندر محصور ہو گئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی، آدمی اور جانور بھوکوں مرنے لگے اور یہ حالت ہو گئی:

دیکھیں خواب میں لقمہ دیتا کوئی   جو جاگے تو ہے مشت خاکی ہوئی
سمجھ خواب کوں تب بہت روونے   اس حسرت ستیں جان کو کھووتے
ہوئے کتنے بے آب و دانہ فنا   تڑپتے پڑے جو رہے ما لقا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی ستیں   نہیں طاقت اب بے لوائی ستیں
اگر مرنا ہے تو نکل کر مرو   نہیں کوچ کر شہر دہلی چلو

مرہٹے لشکر سے باہر آئے، زبردست رن پڑا، مرہٹوں کو شکست ہوئی اور دو لاکھ آدمی مارے گئے۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدۂ شکر ادا کیا اور ملک کا انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'وقائع ثنا' میں بیان کیے گئے ہیں۔ ادبی لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے باوجود عربی و فارسی کے ادق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اسی لیے اس کے بیان میں جوش و روانی ہے۔ اس رزم نامے کے اظہار بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ پر اثر انداز سے محفل میں پڑھ کر سنایا جا سکتا ہے۔ ساری مثنوی کا آہنگ اور لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے۔ 'وقائع ثنا' میں چونکہ برعظیم کی ایک تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستانیت غالب ہے۔ چیزوں کے نام، آلاتِ جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اس وقت مروج و عام تھے ۔ پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو پن حاوی ہے ۔ ثنا نے جہاں رزم کے نقشے جمائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں بزم کا نقشہ بھی سلیقے سے جمایا ہے ۔ راؤ جھنکو نے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے ۔ اس کا اظہار ثنا یوں کرتے ہیں :

کی خاطر جمع ملک کے کلم سوں — بیٹھے جشن میں بہت آرام سوں
کہیا میرے خاصے مصاحب بلا — او جا ہے کا شیشہ و ساغر لیا
بلا اب جو ہیں مطرب دکھنی — الاپیں بستا سازہیا راگنی
کوئی لے کالھمہ رباب ارغنوں — کوئی دھمدھمیں، ڈھولکیں، جھنجھنوں
کوئی دف، دوتارہ، کوئی جلترنگ — کوئی تال مردنگ مہور مورچنگ
ہوا راستہ سب چلیں کنچنی — جھوڑیں سکھ اوپر زلف کی ناگنی
گوندہ او شانہ کر خوب موئے سیاہ — لیا شب نے گویا سورج کی پناہ
رکھیا فرق نازک پر یا شکوہ — ندی بہہ چلی درمیان دو کوہ
چن سر اوپر سور اور سورنی — چمکتا زمرد و ہیرا چنی
چن بالیاں اور لیکا سجا — کرنپول بھی خوب سوتی لگا
ایسا زیب رخ گوشوارہ ہوا — گویا متصل ماہ تارہ ہوا
سجیا بازوبند اور جہانگیریاں — او پاؤں میں پازیب چوراسیاں
لگایا پشانی میں غازہ شتاب — نمودار تھیا قوس پر آفتاب
کھنچیا آنکھوں میں سرمہ دنبالہ دار — کنول میں چھپے بھکن سیاہ سار
رکھیا خالِ مشکیں زنخدان پر — سیہ زاغ بیٹھیا گلستان پر
کیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رچا — شفق نے لیا دیکھ کر منہ چھپا
چن زر و زیور جھمک کر چلیں — گویا رات کوں شعلۂ آتشیں

اس مثنوی کی زبان اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے ۔ اس میں اظہار کی رچاوٹ بھی ہے اور شاعرانہ حسنِ بیان بھی ۔ وہ الفاظ جیسے کوں ، او ، ستیں ، سوں ، کدھیں ، لسیں وغیرہ آج متروک ہوگئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ معیاری اور ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ "وقائع ثنا" اس دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس سے ایک طرف اس بات کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سوا دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے ۔ "وقائع ثنا" اردو زبان کے گنے چنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت ، واقعات کی ترتیب اور اندازِ بیان کی وجہ سے اس دور کی ایک قابلِ ذکر تصنیف ہے ۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترجمانی کی ہے بلکہ اس کی روح کے نہاں خانوں کو بھی آئینہ دکھایا ہے ۔ یہی کام اس دور میں جعفر زٹلی نے انجام دیا ۔

حواشی

۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۳۳۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔
۲۔ جنگ نامہ عالم علی خان : غضنفر حسین ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ء ۔
۳۔ لیٹر مغلز : ولیم اروِن ، ص ۳۹ – ۹۰ ، مرتبہ جادو ناتھ سرکار ، یونیورسل بکس لاہور ۔

• • •

تیسرا باب

طنز و ہجو کی روایت : جعفر زٹلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کے شروع کا پہلا بھرپور شاعر مرزا محمد جعفر ہے جو اپنی روایت کا خود ہی خالق ہے اور خود ہی خاتم۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی ترجمانی کی کہ پونے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے۔

مرزا محمد جعفر نے، جو عرف عام میں جعفر زٹلی (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کے نام سے موسوم ہے، جب شاعری شروع کی تو مغلیہ تہذیب کی اکائی، بظاہر ثابت و سالم نظر آنے کے باوجود، اندر سے ٹوٹ رہی تھی۔ انسانیت اور محبت و خلوص کے رشتے بوسیدہ ہو رہے تھے۔ شر، فساد اور بغاوت کے بادل گھرے کھڑے تھے۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رخصت ہو رہا تھا۔ شمشیر و سناں، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جما رہی تھیں اور شمالی سرحدوں پر موقع کی تاک میں تھیں۔ معاشرتی رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت بھٹے کپڑوں پیدل چل رہی تھی اور مکاری و عیاری، خدام کی جمعیت کے ساتھ، پالکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین رویے ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور خارش زدہ کتے کو سنہری جھول کے ساتھ مخمل کے گدے پر بٹھائے رکھے اور "کامیاب" زندگی بسر کرنے کے لیے مثنی لوبوں، بدمعاشیوں اور بے ایمانیوں کو ذریعۂ نجات بنائے۔ دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان برائیوں کو برا سمجھ کر ترکِ تعلق کا رویہ اختیار کر لے۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں یہی رویہ اختیار کیا۔ جعفر بھی اسی تیسرے رویے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بگڑے ہوئے افراد کو کاٹنے، جھنجھوڑنے، زخمی کرنے اور انھیں ان کی اصل

شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے۔ جعفر نے معاشرے سے سمجھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر، اس کی مکاریوں، عیاریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا۔ ایک ایسے دور میں ہجو، ہزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے۔

جعفر کے حالاتِ زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے۔ نکات الشعرا، مخزن نکات، چمنستان شعرا، تذکرۂ شورش، تذکرۂ میر حسن اور مجموعہ نغز وغیرہ میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر، جعفر زٹلی کے نام سے مشہور تھا۔ نادرۂ زمان اور اعجوبۂ دوران تھا، زبانِ گزیدہ رکھتا تھا۔[1] قائم نے لکھا ہے کہ "سخن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی، اس بنا پر وہ زٹلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔"[2] شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ "منہ پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا . . . . اس کے اشعار مشہور عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے۔ محمد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زٹل نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ پاتا۔ یقیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے . . . . اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں۔"[3] شورش نے لکھا ہے "ساکن شاہ جہان آباد . . . اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ استعداد درست رکھتا تھا۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا۔"[4] فرخ سیر کا سکہ لکھنے پر "بادشاہ کا مزاج برہم ہوا۔ ان کو جنت بھجوا دیا۔"[5] مجموعہ نغز میں لکھا ہے کہ "جعفر زٹلی سادات نارنول میں سے تھا، طبع رسا رکھتا تھا۔"[6] روز روشن میں لکھا ہے کہ "مردے مزاح و ہزال و ذی علم و موزوں طبع از نواحِ دہلی بود۔"[7] صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نارنول کا رہنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا۔ ذی علم و موزوں طبع تھا۔ اپنے فن میں نادرۂ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا۔ زٹل نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا۔ اس کا طرز علیحدہ و منفرد ہے۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں "زر جعفری"[8] کے نام سے جو کتاب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر بعض قصہ کہانیوں کے خالی پیچ لڑائے گئے ہیں۔ جعفر کا پورا نام محمد جعفر تھا۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مثنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے "کدخدائی میرزا جعفر"

کے نام سے اپنی بیوی کی ہجو میں لکھی تھی ۔

مرزا محمد جعفر خود کو بھی جعفر زٹلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعات نثر سے معلوم ہوتا ہے :

کشتیِ جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
گہکوں ڈہکوں می کند از یک توجہ پار کن (عرضداشت)
غریب ، عاجز مسکین زٹلی ام جعفر
ہزار شکر کہ زور و نہ زہرہ دارم من
(ابیات نامہ بے بہرہ داری)

"مفلس پکرنگ جعفر زٹلی آنکہ چند دام از پرگنہ کفرآباد حال اسلام آباد در چراگاہ فدوی تنخواہ بود ۔" (عرضداشت)

محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں ۔"[۹] لیکن اس کا کوئی ثبوت بہم نہیں پہنچایا ۔ مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر "کلیات جعفر زٹلی"[۱۰] کے اس قطعے پر پڑتی ہے :

میاں دانش آمد ، بہ ہندوستاں چو زاغِ زیاں کار در بوستاں
من اورا بہ غیرے چہ نسبت کنم کجا مر کجا کالد اے دوستاں

'سروِ آزاد' میں آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن ابو تراب رضوی مشہدی تھا ۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵ھ/۱۶۵۴-۵۵ء میں شاہ جہاں کے دربار میں قصیدہ پیش کرکے دو ہزار روپے صلہ پایا ۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم ہوگیا اور شہزادہ ایک شعر سن کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت فرمایا ۔ دانش شاہزادہ محمد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا ۔ وہاں سے حیدرآباد دکن چلا گیا اور عبداللہ قطب شاہ سے وابستہ ہو گیا ۔ ۱۰۷۲ھ/۱۶۶۱-۶۲ء میں عبداللہ قطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کرکے روضۂ رضویہ کی زیارت کے لیے روانہ کیا ۔ ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۵-۶۶ء میں وفات پائی ۔[۱۱] ان حالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۴ھ اور ۱۰۷۲ھ (۱۶۵۳ اور ۱۶۶۲ء) کے درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا ۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی ۱۰۶۸ھ/۱۶۵۸ء کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔

جعفر کے دورِ حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے ۔

"کلیاتِ جعفر زٹلی" میں "تاریخ ابجد خانی" کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ قطعہ ملتا ہے :

چو ابجد خانی آمد بوعلی را کہ ہست از شوم طبعی سخت مدرک
بتاریخِ خطابِ خانیِ او بگوشِ دل خرد گفتا "چغل سگ"

چغل سگ سے ۱۱۰۳ھ برآمد ہوتے ہیں ۔

کلیات میں ایک سجع ، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح میں بھی ملتا ہے :

نگین سلیماں کہ تابندہ بود ہمیں اسم اعظم برو کندہ بود

اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا :

شاہِ اورنگ زیب عالمگیر بود قدسی سرشت از نیکی
گفت تاریخِ رحلتش جعفر بادشاہے بہشت از نیکی

آخری مصرع سے ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۷ء برآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں ہجو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :

اے شاہِ زناں تاجِ شہاں بر سر تو یاجوج و ماجوج بود لشکرِ تو
آثار قیامت ز جبینت آشکار دجّال توئی و خانِ خاناں خرِ تو

ایک اور نظم "کالندو نامہ" میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی بن بنا کر کند مرزا کھیلے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ھ سے ۱۱۲۴ھ (۱۷۰۷ء سے ۱۷۱۲ء) تک رہی ۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کوکلتاش کی ایک ہجو ملتی ہے ۔ یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹ھ[۱۲]/۱۶۹۷-۹۸ء میں وفات پائی ۔ کلیات میں "ہجو شاکر خاں فوج دار" کے نام سے ایک نظم ملتی ہے ۔ نواب شاکر خان کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۸-۹۹ء میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سرفراز کیا تھا اور بیدل نے چند فقراتِ تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں ۔[۱۳] کلیات میں روح اللہ خان کا ذکر بھی آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳ھ/۱۶۹۱-۹۲ء ہے ۔[۱۴] فرخ سیر نے تخت پر بیٹھتے ہی ، میر جملہ کے مشورے پر ، مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل کرادیا تھا جن میں سعداللہ خاں ، ہدایت کیش ، سیدی قاسم ، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خان امیرالامراء شامل تھے ۔ ذوالفقار خان کے دیوان سبھا چند کی زبان کٹوا دی تھی ۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو ،

محمد اعظم شاہ کے بیٹے والا تبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہمایوں بخت کو ، جس کی عمر دس سال تھی ، اندھا کرا دیا تھا ۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زٹلی کو بھی نئی بادشاہت کی تضحیک پر قتل کرا دیا ۔[15] زیادہ تر لوگ تسمہ کشی سے ہلاک کرائے گئے ۔[16] اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا ۔ جعفر زٹلی بھی اس قتلِ عام کا عینی شاہد تھا ۔ فرخ سیر کے نام کا سکہ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضلِ حق بر سیم و زر   پادشاہِ بحر و بر فرخ سیر[17]

جعفر زٹلی نے اس کے جواب میں یہ "سکہ" لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر   بادشاہے تسمہ کش فرخ سیر

یہ شعر جیسے ہی جعفر زٹلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے جذبات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا ۔ بادشاہ کو خبر پہنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا ۔ ایک بیاض[18] میں جعفر زٹلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زٹلی تہِ خاک شد
خرد گفت "خس کم جہان پاک شد"

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۹۵-۱۶۹۴ء برآمد ہوتے ہیں اور محولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ ہرگز صحیح نہیں ہو سکتی ۔ ایک اور بیاض[19] میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب یا ولا جیون کے ساتھی   لگی تن من میں اب ویتک کی آگ
"حویلی" چھوڑ ، یو بولا زٹلی   "اندھیری گور میں لٹکن لگے پاگ"

(۱۱۸۹ - ۶۴ = ۱۱۲۵ھ)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے حویلی کے ۶۴ نکالنے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷۱۲ء برآمد ہوتے ہیں ۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ سیر میں ایک شعر کہنے پر قتل کرا دیا گیا تھا ۔[20] جعفر نے لمبی عمر پائی ۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر بہ لہو و لعبِ جہاں عمر باختہ
یک دم بہ فکرِ توشۂ عقبیٰ نہ ساختہ
در عمر شصت سال دو زن کردہ پایلے
ہست ایں مثل قدیم کہ یک گز دو فاختہ

ان حوالوں سے جعفر زٹلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں جوان تھا ۔ شاعری کرتا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷۱۲ء میں قتل ہوا ۔

مرزا محمد جعفر زٹلی ذہین ، طباع ، تیز مزاج ، حاضر جواب اور اکڑفوں والے انسان تھے ۔ زبان میں ایسی کاٹ کہ جس پر چل گئی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا ۔ قوتِ اختراع ایسی کہ اظہارِ بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و تراکیب وضع کر ڈالیں ۔ بیدل کے دوست و معاصر بندرابن داس خوش گو نے لکھا ہے کہ :

ایک رات جعفر زٹلی ، جو اپنے دور کا ہجو نگار اور فحش گو تھا ، ان (بیدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا ۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی "چہ فیضی چہ عرفی بہ پیش تو ہیچ" پڑھا تھا کہ (بیدل نے) فرمایا "آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے ۔ ہم فقیر بیدل ہیں ۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں کہی جائیں ۔ جیب سے دو اشرفیاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کیں اور خاموش ہو گئے ۔ حاضرینِ مجلس نے بشمول فقیر خوش گو ہرچند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع ثانی پڑھے جس سے پتا چلے کہ لفظ ہیچ کا قافیہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا ۔"[21]

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز بیدل کے ہاں گئے ۔ میرزا شعر گوئی میں منہمک تھے ۔ متوجہ نہ ہوئے ۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے ۔ بیدل نے کہا :

ع   لالہ بر سینہ داغ چوں دارد

جعفر نے کہا اس میں تامل کی کیا بات ہے اور برجستہ یہ مصرع پڑھا :

ع   چوبکے سبز زیر کون دارد"[22]

شفیق نے لکھا ہے کہ یہ ایک سجع "محمد اشرف" نام کے کسی شخص کے لیے لکھا :

ع   محمد اشرفِ پیغمبران است

محمد اشرف نے توجہ نہ دی ۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا :

ع   نہ ایں اشرف کہ مردودِ زمان است[23]

فخر النساء بیگم خان جہاں بہادر کی بیٹی تھیں ۔ جعفر نے مدحیہ اشعار لکھ کر بھیجے ۔ نواب زادی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو تیس

روپے دے دیے جائیں ۔ دیوان کی نیت میں فتور آ گیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روپے لکھا دیے ۔ جعفر کو پتا چلا تو فتح خاں کی ہجو اور نظر النساء بیگم کی مدح میں یہ قطعہ لکھا :

جو میں نے مدح بیگم کی بنائی	لکھی اور جا نے کر میں پڑھ سنائی
زہے دھرماتما کا شکر بیٹی	سخی داتا چادر کی ہے لٹی
ز عصمت مریم و بلقیس ثانی	خدا کے ناؤں کی عاشق دیوانی
دلانے تیس لیکن پانچ نکلے	الٰہی فتح خاں کی کانچ نکلے

جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور مورچل کی خدمت پر مامور تھے ۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آگئے اور بادشاہزادے سے عرض کی لیکن شنوائی نہ ہوئی ۔ ایک نظم لکھی اور نوکری چھوڑ دی :

بر خس و خاشاک بسر نوکری	لزد خرد بہتر ازیں نوکری
جعفر ازیں کنج کھسی مورچل	شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل

نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی ہجو لکھی :

زہے شاہ والا گہر کام بخش	کہ بخشش ہزا کرد و پچی و بخش
دہر گز یک دست پھیلا نے کر	دیا ٹھینگا ڈلو کو پھانے کر
فضول مکن جعفر اکنوں خموش	کہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس ہجو کے بعد وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم ''حسب خود گفتہ شد'' میں کیا ہے ۔ یہ نظم جعفر کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے ۔ چند شعر دیکھیے :

در بیکسی افتادی با درد و غم آبادی
مفلس شدی و دربدر کہہ جعفر اب کیسی بنی
از ہجو آں سلطان خود کردی پریشاں جان خود
واماندہ بے بال و پر کہہ جعفر اب کیسی بنی
آں دیدن شہزادہ کوں ، آں ساقی و آں بادہ کوں
کردی خطا خود سربسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
مرہونِ خار و خس شدی ، ممنونِ ہر ناکس شدی
گشتی چوں سنگِ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
دل کوں ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پچھتاؤ اب
ہرگز مگو بارِ دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظِ بے معنی خود از حرفِ لایعنی خود
محتاج از بر خشک و تر کہہ جعفر اب کیسی بنی

جعفر کو اب تک صرف ہزال و زٹلی سمجھ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے ۔ کسی نے تاریخی ، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لگایا ۔ وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراوٹ اور سیاسی و اخلاقی زوال کے بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے ۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندی و تیزی ، راست بازی و حق گوئی کے باعث بےباکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے احاطۂ اثر میں سارا معاشرہ آ گیا ۔ اس دور میں جعفر زٹلی ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی بھرپور ترجمانی ہوئی ہے ۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر اتاری جا سکتی ہے ۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظروں کے سامنے گزرا تھا ۔ اس نے اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلتے سورج کے سائے کو بھی اور اورنگ زیب کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں پرانی جمی جمائی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آندھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا ۔ اس کا کلام شمالی ہند میں لسانی ارتقا کی پہلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے ۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے :

ع کھٹ کھوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بخشتا وہاں خود کو بھی معاف نہیں کرتا ۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ساری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے :

جعفر زٹلی از لبِ تو جوت بہتر است
در آب داریِ سخنت موت بہتر است
در حقِ بندگانِ خدا آنچہ گفتہ ای
لاحول می کنم کہ ز تو بھوت بہتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں سنجیدگی بے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے :

مرا عجب ز تقاضائے وقت می آید
کہ ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور (دراختلافِ زمانہ)

اس دور میں جہاں ہرزہ گوئی عزیز و مظفر و منصور ہوگئی ہو ، جعفر کی آواز
ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں
کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے قہقہے لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے ہنس
رہا ہے کہ آپ کو رلائے ۔ وہ اس لیے چیختا اور چنگھاڑتا ہے کہ معاشرے کے
بہرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ
اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں ، جہاں سنجیدگیِ فکر مفقود ہوگئی ہو ، ہجو و
طنز اور زٹل سے بہتر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے ؟ وہ معاشرے کو
آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے ، کوٹھوں چڑھ
جاتی ہے اور سب کی زبان بن جاتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم
ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر کھڑا ہنس رہا ہے ۔ اس کی
ہنسی غموں کی اس انتہا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے لحاظ ہو کر
ہنستا ہے ۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ
آدمی کے لیے اس کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدریں بدل
گئی ہیں ۔ نیکی و خیر ، بہادری و شجاعت کی جگہ شر ، بزدلی اور سازش نے لے
لی ہے ۔ ہر شخص بغیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے
زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے ۔ کوئی اخلاقی جرم ایسا نہیں ہے جس
کا ارتکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو ۔ شرفا رذیل ہو گئے ہیں ۔ بادشاہ
طوائفوں کے ساتھ دادِ عیش دے رہے ہیں ۔ شراب اور طاؤس و رباب نے قدرِ اول
کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ
محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے ۔ جعفر کی ہجو ، اس کا طنز و قہقہہ
بے بسی کی اس انتہا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے لحاظ ہو کر
گالیاں بکنے لگتا ہے ، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے ۔ اسی لیے
اس کی شاعری میں زہر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس
کا نگلنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے
کو ننگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے بکھر رہے ہیں کہ حاکم
و حکمران منفی قدروں کے حمام میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاتمے کے
بندوبست میں مصروف ہیں ۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملبے
پر کھڑا طنز و ہجو کے تیر برسا رہا ہے ۔ ابتذال و پستی کے اس دور میں ایک
بے باک ، سچے انسان کے لیے اپنی زبان پر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے ۔ ایسے
میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کہے جعفر پورکھ سیانا عجب یہ دور آیا ہے

جعفر اپنی ہجو گوئی کا بھی یہی جواز پیش کرتا ہے :

نہ این ہجو از راہِ حرص و ہواست   دل آزاد را ہجو کردن رواست

جس معاشرے نے ذہن کے دریچے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کنڈیاں بھی
زنگ آلودہ ہوچکی ہوں ، وہاں سنجیدہ و روایتی انداز کے بجائے ، چیر دینے والی
آواز ہی سے ”عقل مندوں“ کی حماقتوں کا راز فاش کیا جا سکتا تھا ۔ غزل کے
ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا ۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے
کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو ، متوجہ
کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کانٹا سننے
والے کے ضمیر میں اس طرح کھٹکے کہ اس کی نیند حرام ہو جائے ، جس میں
تلوار جیسی کاٹ ہو ، زہر میں بجھے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ پھیر دینے
والا ایسا طمانچہ ہو کہ ریاکاری کا آئینہ زبان کے پتھر سے ٹکرا کر چکنا چور
ہو جائے ۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور منفی عمل سے مثبت عمل کی
طرف لانے کے لیے یہی طریقہ کار ہو سکتا تھا ۔ مرزا جعفر زٹلی نے اس دور میں
اپنی شاعری سے یہی کام انجام دیا ہے ۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے
دور میں زندہ نامیاتی اور ترقی پسند تھا ، اب مردہ ہو کر بکھرا چاہتا ہے ۔
اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے ۔ غالب تہذیب مغلوب
ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے
گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے ۔ ایک نئی
زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے ۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے ، یوں
محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی
ہے ۔ جعفر کی شاعری نے اس لسانی عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم
ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں
کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر نڈھال ہو کر عوام
کے کلچر اور زبان کا سہارا لے رہا ہے ۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب
آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے ۔ امیر خسرو
کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں
لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچراور طرزِ احساس غالب ہے اور دیسی
تہذیب کے اجزا ، قوت بہم پہنچانے کے باوجود ، مواد کا کام کر رہے ہیں ۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگنیاں ، ساز ، لباس ، کھانے ، رہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیبی عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زٹلی کے ہاں اس کا متضاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروبِ آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مغلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک تیسرے کلچر کے خد و خال اُبھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اُردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح بھی ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں برعظیم کا قومی کلچر بننے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھیے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقاتِ فعل میں دیسی اثر چھایا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس تیسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو بدیسی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرزِ احساس غالب ہے ۔ افضل کی 'بکٹ کہانی' میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں اظہار میں روانی پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اُردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا پن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں قوت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ پھیکے ، اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

تربوزہ و خربوزہ لوسد گر ترا بلست
یک سبز پھانک کھیرۂ بالم غنیمت است

پہلے مصرع میں تربوزہ و خربوزہ کی اہمیت مسلّم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا ''یک سبز پھانک کھیرۂ بالم'' سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھیے :

زہے شاہِ شاہاں کہ روزِ وغا نہ پلتد نہ جُنبد نہ ٹلتد زجا

یہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر نیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر پلٹنا سے پلتد اور ٹلنا سے ٹلتد بنایا گیا ہے ، انھیں دو نئے لفظوں سے پُر اثر اور پُرلطف بنا گیا ہے ۔ پلتد اور ٹلتد فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اورنگ زیب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

میں جو کچھ ہوا جعفر اسے یوں بیان کرتا ہے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سُو بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھناجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو کتاکٹ و لتالٹ است ہر سو
ہر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تیر خنجر کٹار است

جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب آ رہا ہے ۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے ۔ امیر خسرو تہذیب کے ایک موڑ پر اور جعفر زٹلی تہذیب کے دوسرے موڑ پر کھڑے ہیں ۔ آگے چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڑ پر کھڑے نظر آتے ہیں ۔ اکبر الہ آبادی تک آتے آتے اُردو زبان سارے برعظیم کی زبان بن چکی تھی جسے ہندو ، مسلمان ، سکھ ، عیسائی ، پارسی ، انگریز سب استعمال کر رہے تھے لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا ہے ۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈاسن کا جوتا ، پاینر ، ٹی ، لیمونیڈ ، کالج ، مس ، وہسکی وغیرہ الفاظ طنز و تفنن کے طور پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں ہندوی لفظوں کی تھی ۔ جیسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آتی دکھائی دیتی ہے ۔ اکبر کی شاعری میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے جعفر کے ہاں پلتد و ٹلتد ، لتکتلد و مشکتلد اثر پیدا کر رہے ہیں ۔ جیسے اکبر کی شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر زٹلی کا مبالغہ اسی صدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے ۔ کسی تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے ۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک حصہ اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے ثباتیِ دہر ، جوانی اور بڑھاپا ، احساسِ فنا ، عبرت اور اخلاقی اقدار کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ اس نوع کی شاعری میں ربرِ بستر ، بے ثباتی دہر ، در صفتِ تنزلِ حسن و جوبن گفتہ ، کاغذ نامہ دربیان ضعیفی ، در صفتِ پیری گفتہ وغیرہ نظمیں شامل ہیں ۔ ان نظموں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلے جانے کا شدید احساس ہے اور یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی ، صرف اعمالِ صالح جائیں گے ، اسی

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ "رب بستر" میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس "پنجرۂ تن" سے محبت کرنا بے کار ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ پنجرہ۔ اس شاعری سے گہری سنجیدگی اور ذہنی فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساسِ فنا کا بھی موضوع بار بار آتا ہے۔ "بے ثباتیِ دہر" کی ردیف "کہ آخر خاک ہو جانا" نظم کی فضا میں تلخی، عبرت اور موت کے احساس کو اُجاگر کرتی ہے:

اگر غافل سو تو ہووے، لحد میں رات دن رووے
بلک بھر نیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جتوں کے لاکھ تھے گھوڑے، سدا زربفت کے جوڑے
اونھوں کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
ہزاروں شہر کے راجا، جنو مکھ چاند سے لاجا
نقارہ موت کا باجا، کہ آخر خاک ہو جانا

'کاڑ نامہ دربیان ضعیفی' کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کلّڑ لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے، اینٹیں پرانی ہو کر گھس گئی ہیں، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرنا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے:

برلنت ہوا ہے جھرجھرا لاکا نکلنے کھوجرا
کیا مستھان کمہار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
جوبن چلا ہے روس کر گھر بار سارا موس کر
پوچھا نہیں سنگار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
یہ پھول تو جھڑ جانے کا کھل کر بہت پچھتانے کا
نکتے سجن گل عذار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے
مرکب تو تیرا لنگ ہے کوئی نہ تیرے سنگ ہے
کیوں کر چلو گے یار کوں کہہ جعفر اب کیا کیجیے

اثر انگیزی جعفر کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے اسی لیے اس کی شاعری بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں فحش و غیر فحش الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی کی ہے جو بیان کی جا رہی ہے۔ رنڈیاں، لولٹے اور ہیجڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انھی بازیوں میں مصروف ہے۔ جعفر دیکھتا ہے تو کہتا ہے:

رواجِ بابا و ہو ہو در چمن بسیار   وقار لولی و ہیجڑہ بہر کجا موفور

ساری قدریں زیر و زبر ہیں۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں۔ قتبہ ننگے پاؤں پھر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں۔ علی نقی اور محمد شریف سرگرداں ہیں۔ جمعہ و فیروز کروفر سے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ باپ اور بیٹے کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے۔ عورتوں میں بے حیائی، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے۔ صدق و محبت اور مہر و وفا جیسی قدریں ختم ہو گئی ہیں۔ علم و ادب ناقدری کا شکار ہے۔ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والا کوئی نہیں ہے۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی۔ سچائی ختم ہو گئی ہے۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے۔ جو مکار ہے وہ کامگار ہے۔ خوشامدی زر و جواہر رکھتے ہیں اور حق گو ذلیل و خوار ہیں۔ اس صورت حال کو جعفر نے اپنی دو نظموں "در اختلافِ زمانہ" اور "دور نامہ گوید" میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر کے معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر اتاری ہے:

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی، عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوئی، عجب یہ دور آیا ہے
بہت سے مکر جو جانے، اوسی کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے، عجب یہ دور آیا ہے
چغل کرتے پھریں چغلے، بوکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب کریں زر کی، چہ بیگانہ چہ باگھر کی
ملاوے بات سب ہر کی، عجب یہ دور آیا ہے
سپاہی حق نہیں پاویں، لٹ اٹھ اٹھ چوکیاں جاویں
قرض لے لے سبھی کھاویں، عجب یہ دور آیا ہے

خصم کو جورو اُٹھ مارے ، گریبان باپ کا پھاڑے
زلوں سے مرد بھی ہارے ، عجب یہ دور آیا ہے
بہت لڑکے پھریں کوئی کہ دبلی ڈھونڈتے سوئی
مراویں کون بے دوئی ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ''دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ مکوید'' میں جعفر ایک اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے ۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گھر کے اندر اور گھر کے باہر کیا صورت تھی ۔ عورتیں مردوں سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ بہنوئی کے ہاں رہتے تھے ، داماد لالچی ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جہیز مانگتے تھے ۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں ۔ لچک اور مٹک عورتوں میں عام تھی ۔ رانڈ آنکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں مہندی لگاتی تھی ۔ سوار ٹٹو کرائے پر لے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی خوئے بد میں جامع ہو گئے تھے ۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے ۔ لوگ عام طور پر جھوٹ بولتے تھے ۔ ایفائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا ۔ سارا معاشرہ جہل کا شکار اور اس پر نازاں تھا ۔ باندیوں سے بچے پیدا ہوتے تھے ۔ بیٹا بے لیقی اور بھائی بیگانہ ہو گیا تھا ۔ لنگولیا یار دولت کا یار تھا ۔ قاضی شرع کا کسی کو ڈر نہیں تھا ۔ دیانت دار عامل کا کوئی پرسان حال نہیں تھا ۔ یہ سب باتیں کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زبان را بند کن باراستی پیوند کن
دل خستہ را خورسند کن زیں شیوہ را بگزار ہہ

اورنگ زیب عالمگیر کے بارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظمیں اور ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر کی زندگی میں اس کے بیٹوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے ۔ ان تینوں نظموں ـــــ ''ظفر نامہ پادشاہِ عالمگیر غازی'' ، ''عالمگیر اورنگ زیب گردی'' ، ''در وفات اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی'' میں ''ظفر نامہ'' فتح دکن کے بارے میں ہے ۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد بیٹوں میں جنگِ تخت نشینی کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرثیہ لکھا ہے ۔ اس کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبّر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف کرکے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا ۔ اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں ناخلف ہیں ۔

اگر ایک بیٹا بھی باپ کے راستے پر چلتا تو شہنشاہ کا سکّہ چاند پر چلتا ۔ ان لفظوں میں جعفر نے جو کچھ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا ۔ اس نے عالمگیر کے کسی بیٹے کو نہیں بخشا ۔ معظم کامیاب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے نام سے تخت پر بیٹھا ، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی ۔ یہی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا رس گھول رہی ہے ۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

دریغا عدل و دیں بے او دو نیم است — عروس سلطنت بے او سقیم است
کہاں اب پائیے ایسا شہنشاہ — مکمل ، اکمل و کامل ، دل آگاہ

یہ حصہ شاعری نہ صرف تاریخی لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے مختلف رویوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے ۔ اس میں گہری سنجیدگی ، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زیر سطح بہنے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں ۔ یہاں فحش لفظ بھی فحش نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے ۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں ، جابر حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں ، بزدل فوجیوں ، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی پول کھول کر ان کے ظلم و جبر ، غفلت شعاری ، منافقت و ریاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر برسائے ہیں ۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے باکی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے ۔ انھیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے ۔ اس حصہ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزاری اور گہرے خلوص کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ غصہ و بیزاری میں گ ل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس بے تکلفی سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اُبلتے ہوئے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے ۔ اس کی ہجویات میں درد ، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر بے حوصلہ ہو گئی ہے ۔ اس کے لہجے میں تندی ہے ، اس کی زبان میں ٹھوکنے ، کاٹنے ، بھنبھوڑنے اور کچوکے دینے کی قوت ہے ۔ وہ اُردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے ۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی تپتی ہوئی سلاخوں سے روح پر چرکے لگاتا ہے اور معاشرے کو ، حاکموں کو غیرت دلانے کے

لیے ان کے منہ پر تھوکتا ہے ۔ اس نے اپنی شاعری سے اُردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص بے معنی ہو چکا ہو ، محبت ، مروت ، شرافت و نیکی کی قدریں مردہ ہو چکی ہوں ، اور مکر و فریب ، لوٹ کھسوٹ ، امرد پرستی ، زنانہ پن ، بے حیائی و اوباشی زندہ قدریں بن گئی ہوں ، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر اُبھرتی ہے اور اپنی طرف بُلاتی ہے ۔ اس کی شاعری میں قمری و بلبل کی نغمہ سنجیاں نہیں ہیں ۔ وہ خیال کے طوطا مینا نہیں اُڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے ۔ اس کی شاعری میں ایک ہنگامے ، ایک شور ، اُکھاڑ پچھاڑ اور چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں ، جہاں شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے ۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے ؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ جناب سے گفتگو کرکے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں ۔ بھوسری نامہ ، کند مروا ، ہجو خان جہان بہادر مہم دکن را ، ہجو کوتوال شہر ، ہجو فتح خان ، ہجو رائے رایاں ، ہجو دھرم داس ، ہجو دائم خان ، ہجو شاکر خان فوج دار ظالم ، ہجو چوکی نویس ، ہجو سبھا چند دیوان ، ہجو عصمت بیگم نواسی معمور خان ، ہجو رحمت بالو ، ہجو مرزا خدا یار خان کوتوال دہلی وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں ۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز ، ظرافت میں چھپا ہوا ہے ۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے ۔ کتخدائی میرزا جعفر ، جُوں نامہ اور چاروں فاتحے اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالاتِ زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا ، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پر معاف نہیں کرتا ۔

جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے ۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے ۔ جتنی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے ۔

اس کے اسلوب کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازیں پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے ۔ اس عمل سے ایک فضا بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے ۔ اورنگ زیب کی بہادری ، مردانگی اور پامردی سے جم کر لڑنے کی صفت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ابھارتا ہے :

زہے شاہ شاہاں کہ روز وغا   نہ ہلتہ نہ جنبہ نہ ٹلتہ زجا

اورنگ زیب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے یوں اُجاگر کرتا ہے :

صدائے توپ و بندوق است ہر سو   بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹاجھٹ و پھٹاپھٹ است ہر سو   کٹاکٹ و لٹالٹ است ہر سو
بہ ہر جا مارمار و دھاڑ دھاڑ است   اوچھل چال و تبر خنجر کٹار است
دوا دو ہر طرف بھاچھڑ پڑی ہے   جدھر دیکھوں تدھر چاچڑ پڑی ہے

یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے :

چفل کرتے پھریں چغلے ، بھکل کرتے پھریں بھکلے
دغل کرتے پھریں دغلے ، عجب یہ دور آیا ہے
(دور نامہ گوید)

توبہ ازیں مسکن روز فراخ
روز و شب آوازۂ بھس پوں پڑاخ (در احوال نوکری)
تھکا تھک تھک است بر حال او
پھٹا پھٹ پھٹ است بر فال او (ہجو کوتوال شہر)

ع لفکنلہ و مٹکنلہ برفتار جو ہے سو (درپند و نصیحت محبوب)
ع بولت غچ غچا غچ غمزۂ تو (ہجو عصمت بیگم)
ع بڑی چنچل مٹک جھٹمل لٹک چال (ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ اس عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس ، اس کا غصہ ، قلب و ذہن کی کیفیات پڑھنے یا سننے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں ۔ وہ ایک باشعور فن کار ہے اور نہایت سنجیدگی سے زبان کو استعمال کرتا ہے ۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے ۔ یہ کام شاعری میں کم اور نثر میں زیادہ کرتا ہے ۔ ان ناموں سے ایک فضا بنتی ہے ۔ اس شخصیت کی

تصویر اُبھرتی ہے ۔ طنز کی کاٹ اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے ۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے : مرزا غچ غچ بیگ ، بھو بیگ ، مرزا گنڈھوڑ ، لوٹ کھسوٹ خاں روہیلہ ، مردم آزار خاں ، قاضی رشوت طلب خاں ، تنگ ظرف خاں ، زمانہ ساز خاں ، خوشامد علی خاں ، فصل بثور خاں ، لعنت قلی خاں ، نفس پرور خاں ، غصیہ خانم ، اچھل بانو ، بھنکن النساء ، گوبر چند وکیل ، چوتیا نندن وکیل ، راجہ بھوکم داس ، بھنگار چند ، لالہ پشم نرائن ، شاہ نکھٹو ، نواب ذکر الدولہ ، نواب کیر جنگ ، حاجی ٹڑ ٹڑ وغیرہ ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ تمام مفہوم کو خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات کو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گوندھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی قوت سے وہ اُردو زبان کی آبیاری کر رہا ہے ۔

جعفر زٹلی نے اُردو میں ہجویہ و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی ۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے ۔ اس کی ہجویہ شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے ۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے ۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ہم نام کوں اسوار ہیں ، روزگار سیں بیزار ہیں
یارو ہمیشہ خوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے
نوکر فداتی خان کے ، محتاج آدھے نان کے
تابین بے ایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے
دوبلے ٹٹو جھولے ڈھے جن کی دمیں کتا میں دے
بازار کے ہنسے ہنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے
گھوڑا رہا بھوکا سدا در فاقہ شد میان گدا
نے کچھ میرے خدا یہ نوکری کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے ، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم ، سودا ، تاباں ، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و مماثلت کو محسوس کر سکیں گے ۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے ۔

اس کے کلام میں رباعیاں ، دوہرے اور قطعات بھی ہیں اور مثنویاں ، نظمیں ، نصیحت نامے ، فالنامے ، ظفر نامے اور ہجویں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے ۔ اس کی شاعری وانمائی شاعری کی مثال ہے ۔
ع جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر کہیں مرغوب ہے ۔ وہ اپنی روایت خود بناتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زٹلی اور اپنے دیوان کو "زٹل نامہ" کہتا ہے ۔ لیکن اس کی ہجویات میں ، اس کی زٹل میں ، اس کی سنجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاقی رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے ۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی ۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرض داشتیں ، رقعے ، وقائع دربار وغیرہ اسی زبان میں لکھے جاتے تھے ۔ جعفر نے طنزیہ ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے جو نمونے استعمال کیے ہیں ، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس فارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ ، محاورات ، کہاوتیں اور ضرب الامثال ، کم و بیش سب کے سب ، اُردو کے استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے فارسی سے جی الجھتا ہے اور اُردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں تازہ ہوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اُردو کے درمیان ایک کش مکش اور ایک اکھاڑ پچھاڑ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فارسی عربی ترکی اور اُردو کے گڈ مڈ ہونے سے ایک لسانی کھچڑی سی پکتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

"گھڑ گھڑاہٹ الرعد فی الکہرام" ، "موسلادھار و ابل الکیچڑ والبوچھاڑ" ، "ازیل العمارات و گرپڑات الکھنڈرات" ، "اوٹھ اوٹھ خدمت دس بیٹھ بیرا" ، "برسا برسی" ۔ "بات بہولی بھالی" ۔ "بھینٹ چھانٹ" ۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اظہار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں ۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :
"گفتم لشنیدہ کہ بخت اوڑ گئے اور بلندی رہ گئی ۔ حالا کجا مطلب راگ و کجا سہاگ و بہاگ ۔ گفتم کہ نیکو گفتہ اللہ ۔ بے درد تماشائی

تو کیا جانے پیر پرائی ۔ بامداد ازیں قصہ ہم برآمدہ گفت الٰہی کہ دلالی
بدہ ، گفتم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا ۔ از برائے خدا لک دیکھن دے ۔
گفتم کو ز است ۔ مردہ دوزخ جائے یا بہشت ، مجھے حلوہ مالدے سے کام ۔
اپنے لین مجھے دے تو کھلاوں بھر بھر سال ۔"

اس نثر کو دیکھیے تو اس میں اُردو ضرب الامثال اظہار کا بنیادی وسیلہ ہیں اور فارسی کی حیثیت اس تھالی کی سی ہے جس میں یہ شیرینی رکھی گئی ہے ۔

جعفر زٹلی کی نثر کو پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔

(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عرضداشت (۳) رقعہ جات (۴) شرح (۵) وقائع چہرہ

"وقائع دربار معلیٰ" میں جعفر نے شاہی روزنامچے کا پیرایہ اختیار کیا ہے ۔ دربار جا ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں اور بادشاہ سلامت مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اُردو کہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ طنز و تمسخر بھی اس میں موجود ہوتا ہے ۔ "وقائع دربار معلیٰ" کا طرز اور انداز و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے ۔ ان "وقائع" کی تعداد کم و بیش ۱۷۵ ہے ۔ ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے محمد معظم بہادر شاہ اول کے زمانے کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے ۔ "وقائع دربار معلیٰ" کی ابتدائی سطور ہی میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ بہادر شاہ کے دور حکومت میں لکھے گئے ہیں ۔

"وقائع دربار معلّٰے ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفۃ الرحمانی ، جہالت پناہ ،
غفلت دست گاہ ، بادشاہ بے ہوش ، محمد معظم شاہ بہادر ، اخبارات دربار
معلیٰ ، ڈھولک ڈھانک ۔ ۔ ۔ ۔"

سببِ تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

"بعرض رسید کہ مرزا جعفر زٹلی بیکار نشستہ است ۔ بتالیفِ الفاظِ
لایعنی مشغول می باشد و وقائع ہائے امثال ہدایع جمع می سازد ۔ حکم
شد بیٹھا بنیاں پلڑے تولے ۔"

اس کی شاعری کی طرح "وقائع" سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت و ذکاوت کا پتا چلتا ہے ۔ چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جمایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ حالاتِ زمانہ پر طنز کے تیر برسائے گئے ہیں ۔ اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے ادیبوں اور شاعروں نے اسی پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں ۔ جعفر کے انتقال کے برسوں بعد سعادت یار خاں رنگین نے "اخبارِ رنگین" میں یہی پیرایہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات و واقعات کو بیان کیا ہے ۔ جعفر نے اُردو ضرب الامثال کو بڑی ہنرمندی سے استعمال کیا ہے ۔ خان جہاں نے اپنی صوبیداری کے زمانے میں اہلِ لاہور پر جو ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے ۔ اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر کے 'وقائع' کی یہ عبارت پڑھیے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو کتنی وسعت دے رہی ہے :

"نظر صفاً صفاً الناس نمود کہ لاہور ارم ثانی است ۔ صوبہ دار این جا
خان جہان بہادر مقرر شد ۔ حکم شد :
بالدو کے ہاتھ ناریل ۔"

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت مہماتِ دکن میں صرف کیا ۔ شمالی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی اور انتشار کا دھواں اندر ہی اندر گھٹنے لگا ۔ جعفر نے اس بات کو کئی "وقائع" میں بیان کیا ہے :

(الف) "کنول بیگ بانو عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت
در ملک دکن روز بروز بیشتر است ۔ مبادا سلطان محمد خان اگر
با کسے دیگران بطرف ملک موروث بتازد و باخیال فاسدہ پردازد ۔
فرمودند : راجا چھوڑے نگری جھو بھاوے سو ہووے ۔"

(ب) "عصمت پناہ بیبی چرخا چورتی التماس نمود کہ حضرت در تسخیر
ملک چنان مشغول اند کہ از خرابی ہندوستان خبر ندارند ۔ فرمودند :
اوکھلی میں سر دینا ، دھمکوں سے کیا ڈرنا ۔"

(ج) "روز آلت بیگم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دیدند ۔
حالا بہ ہندوستان مراجعت فرمایند ۔ فرمودند :
ان لپنوں کا یہی بسیکھ ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھ ۔"

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن یہاں از راہِ مزاح کبھی وقت کو گز ، جریب ، بالشت سے ناپا جاتا ہے اور کبھی نخرہ ، ڈھول ، مسکی ، چاہی سے جس کی یہ صورت بنتی ہے :

— لغایت یک گز دو توڑہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
— لغایت نیم غزہ و چہار پلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
— لغایت یک بولد و چہار چھینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
— لغایت نیم سکی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
— لغایت یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
— بتاریخ ۳۰ یوم الجمہاتی یک ہچکی و پنج خمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے "وقائع" میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زٹلی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) "بعرض رسید کہ مرزا جعفر زٹلی از جمعا خاک روبہ قرض گرفتہ بود ، الحال ہر چہ او می‌گوید ، بجان منت قبول می‌کند ۔ فرمودند :
'دبی بلی چوہوں پاس کان کتراوے' ۔"

(ب) "بعرض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زٹلی متواتر عنایت و رعایت تابہ شکوہ نہ پردازد و ہجو ہیچ نگوید ۔ فرمودند :
'دہن سگ بہ لقمہ دوختہ بہ' ۔"

(ج) "بعرض رسید کہ میر محمد جعفر مصنف زٹلی نامہ مدح الامرا گفتہ بود ۔ یک صد و پنجاہ روپیہ یافتہ است ۔ فرمودند :
'اونٹھ کے مونھہ زیرا' ۔"

اسی طرح تمام 'وقائع' کے ساتھ ایک ضرب المثل نتھی ہے اور جعفر کی نثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے تمسخر و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاق سطح پر جگہ موجود ہے ۔

یہی رنگ نثر "عرضداشت" میں ملتا ہے ۔ یہاں پیرایہ' بیان اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرض مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انھی عرضداشتوں میں سے ایک عرضداشت وہ ہے جس میں خان جہاں بہادر کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ بیتی اسے اپنے مخصوص طنزیہ و ہجویہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرضداشت میں مولی مقدم ، موضع مستھی ، پرگنہ پالک ، سرکار سوبا ، صوبہ سیم کی طرف سے "داد خواہی" کی گئی ہے ۔ ایک عرضداشت میں اپنی مفلسی کا رونا رویا گیا ہے ۔ عرضداشت میں پیرایہ' اظہار کی صورت یہ ہے :

"مفلس یک رنگ جعفر زٹلّی آنکہ چند دام از پرگنہ کفر آباد حال

اسلام آباد در جراگاہ فدوی تنخواہ بود ، بعضے کسان سرکار بدست او بر 'جس کی لاٹھی اس کی بھینس'
شدند و ہمہ محصول او را قبض نمودہ چٹ ہضم کردند ۔ ازیں سبب احوال فدوی تونروں گشتہ
ایک تو تھی الیرن دوجے کھائی بھاگ
ہر چند کھڑ کھڑاہٹ نمودم پیش رفت نشد
میرا تھا سو تیرا ہوا برائے فدوی جھکن دے
لاچار شدہ بیزار کروفر اوٹھ چل نمودہ در جناب عالی رسیدم فرمودہ بودند کہ پروانہ مع از تنخواہ عنایت خواہد شد ۔ تاحال بہادری کام گل صفا
دوبدھا میں دوؤ گئے مایا ملی نہ رام
الحمد مبلغ شصت روپیہ عنایت شدہ بود جیسے
تتّے توے پر بوند
قرض داران ہمہ دست بدست بردند تاہم مخلصی نشد
اودھار کا دیا مہانی کیے ، لونڈوں مار دیوان کئے
از آمد و رفت فدوی را سر گردانی بسیار رودادہ
تیلی بیل کو گھرہی کوس پچاس
جیسے ملے مل ، کوس کاس ، علی الخصوص در موسم کھینچ و کھانچ
کود کو لاغ از حد زیادہ کشیدہ ہنوز
دوبی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا
ھیہات ھیہات ہرچند پریشانی کشیدم دالہ' مقصود از قفس نیمدم
بھرے سمندر گھونگھا ہاتھ
چو دریں دھوم مالا کلام دارد امیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول بلے پار گردد ۔ الانتظار اشد الموت :

بھوک گئے بھوجن ملے جاڑا گئے قبائے
جوبن گئے تریا ملے یہ تینوں دھو بہائے
کشتی جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈیکوں ڈیکوں می کند از یک توجہ پار کن"

ایک عرض داشت میں اتنے ضرب الامثال استعمال ہوئے ہیں اور سارا مفہوم ، سارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، انھی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

یہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے ۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو زبان کی جڑیں برعظیم کی مٹی میں کتنی گہری ہیں ۔

"رقعہ جات" میں طنز و تمسخر کو خط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے ۔ یہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح نثر کے اور حصوں میں ۔ یہ رقعے بھی فارسی میں ہیں لیکن اُردو کے الفاظ اور کہاوتیں معنی کی کشتی اسی طرح کھینچتے ہیں جس طرح وقائع اور عرض داشت میں ۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ برائے شادی کتخدائی لکھا گیا ہے ۔ ایک رقعہ میں میر جعفر نے اپنے اور ملا ساہو کے مناقشے کا حال درج کیا ہے ۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود کو بھی نہیں بخشتا ۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی ۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سننے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے ۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا امتزاج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس گھولتا ہے ۔ یہ رقعہ دیکھیے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بیان کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

"التماس فقیر حقیر جعفر زٹلی نکھٹو زمانہ چکنا چور ، فقط حال بخت زبوں طالع نگوں توڑ نووں ، کتنہ مال کو کڑوں کوں ، بستہ بوا، غٹرغوں یعنی مرزا جعفر جھڑک چوں آنکہ ۔

میر کریم اللہ مسکین بندۂ من سلامت چوں نامہ کھڑ کھڑاہٹ الرعد فی الکہرام و کھڑبڑات البرق فی القوام برسر رسید ۔ دریں ہنگام گھٹا گھور دادر مور مستر است ۔ دریں موسم بولد بالاد موسلادھار و اہل الکیچڑ و البوچھاڑ ، از ریل العمارات و کڑبڑات الکھنڈرات از سبب برسا برسی فی الفج فج یعنی شدت کچ کاچ کوچہ ھا ، چھجہ ھا آگیں اکرلہ می ورزد ۔ چھمنڈ چھنٹ مثل الشوق کورق الشجار ارزد ۔ اگر توجہ عالی شامل حال گردد ، بندہ کودکاد بلتے پار گردد ۔

کشتی جعفر زٹلی در بھنور افتادہ است
ڈبکوں ڈبکوں می کند از یک توجہ پار کن"

"شرح" کا مزاج بھی نثر کے اعتبار سے یہی ہے ۔ اس میں جعفر نے پروانہ ، تنخواہ اور نکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص انداز میں لکھا ہے ۔

"وقائع چہرہ" میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے "چہرے" لکھے ہیں ۔ یہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے ۔ ایک وقائع میں مہاراجہ سبھاچند پیش کار میر بخشی ذوالفقار خان کا چہرہ پیش کیا ہے ۔ دوسرے میں دو غارہ بانو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چہرہ لکھا ہے ۔ تیسرے میں میرزا موسل کے خد و خال واضح کیے ہیں ۔ جعفر نے ذوالفقار خان کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں برائی سے کیا ہے ۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خان ہیں جنھیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کرا دیا تھا اور ان کی لاش کو اوندھی کرکے ہاتھی کی دم سے بندھوا کر سارے شہر میں پھروایا تھا ۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو ، طنز اور ہزل کی روایت قائم کرکے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دبستان کا منفرد نمائندہ بن گیا ۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں بھی مقبول و قائم رہی ۔ اس نے موضوعات ، لہجے اور طرزِ بیان کے اعتبار سے اُردو کی ہجویہ شاعری کو بھی متاثر کیا ہے ۔ اُردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے ۔ رنگین کی شعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے ۔ برکت اللہ عشق (م ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء) نے "عوارف ہندی" میں ، جس کا ذکر آگے آئے گا ، جعفر زٹلی ہی کی طرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے ۔ جعفر کے رنگ میں رقعے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اسی کے نقش قدم پر چلی ہے ۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ "اکثر رقعات میر جعفر کے انداز میں تحریر کیے ہیں ۔"[۲۳] یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنھوں نے "مخزن نکات" کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادۂ تاریخ نکالا تھا ۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے شاہ کمال نے اپنے تذکرے "مجمع الانتخاب" میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے ۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو وہ نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ پنچ کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ہاں بھی ۔ کلیات جعفر میں الل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے ۔ ایک رقعہ میں لکھا ہے کہ :

"اے الل زن کہ ازیں کہ عیب چرا ملامت می بری و کجا بھٹیارہ سخوری و کہاوت نشنیدہ کہ جہاں درخت نہیں تہاں ارنڈی درخت ہے ۔"

ایک رقعہ "کلیات" میں درج ہے جو الل نارنول نے جعفر زٹلی کو لکھا ہے ۔ یہ رقعہ "پناہ بڑائی و چوڑائی میر جعفر بڑے بھائی" سے شروع ہوتا ہے ، جس

میں ہم وطن ہونے کے ناطے سے ''اونگ ملاپ و اشتیاق'' کا اظہار کیا ہے۔ جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زٹلی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا۔ اٹل اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو پھیلا رہا ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا ہے[25] کہ علامہ میر عبدالجلیل حسینی واسطی بلگرامی کا تخلص بھی اٹل تھا اور انھوں نے ''عہدِ جوانی کے آغاز میں کچھ ہتیالہ اشعار بھی کہے'' اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے ''یقیناً انھی کا نتیجۂ فکر ہیں''۔ سید مقبول صمدانی نے لکھا ہے کہ ''اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبدالجلیل بلگرامی) نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے ہیں۔ ان کا ترجیع بند مشہور ہے۔''[26] علامہ میر عبدالجلیل کے اس رنگِ شاعری پر جعفر زٹلی کا اثر نمایاں ہے۔

جعفر کا دور پُر آشوب دور تھا۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لے رہی تھی۔ جعفر زٹلی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ روح کو آئینہ دکھاتا ہے اور دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشنِ فنا میں شریک ہو کر اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ زٹلی اور ایہام گوئی ہی اس دور کے ترجمان بن سکتے تھے اور یہی ہوا۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں، ضروری ہے کہ ان شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر ہیں لیکن گہ گہ ریختہ میں شعر کہہ کر اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

حواشی

۱۔ نکات الشعرا: محمد تقی میر، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی، ص ۳۱، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء۔
۲۔ مخزن نکات: قائم چاند پوری، ص ۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔
۳۔ چمنستان شعرا: لچھمی نرائن شفیق، ص ۶۷ و ۶۹، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ء۔
۴۔ ۵۔ دو تذکرے (جلد اول)، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۱۹۱، ۱۹۳، معاصر پٹنہ۔ بہار۔

۶۔ مجموعۂ نغز: میر قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۱۶۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء۔
۷۔ روزِ روشن: محمد مظفر حسین صبا، ص ۱۶۸، کتاب خانۂ رازی، طہران، ۱۳۴۳۔
۸۔ زر جعفری: ہندوستانی سیکولیٹر، ملک چنن دین تاجر کتب لاہور، ۱۸۹۰ء۔
۹۔ پنجاب میں اُردو: محمود شیرانی، ص ۲۵۸، طبع دوم، مکتبہ معین الادب لاہور۔
۱۰۔ مخطوطہ کلیاتِ جعفر زٹلی ۱۲۱۱ھ: کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع گرگاواں، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن (نمبر ۱۳۵، پی)۔ ہم نے اسی مخطوطے سے استفادہ کیا ہے۔
۱۱۔ سرو آزاد: میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۸۷، ۸۸، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۰ء۔
۱۲۔ قاموس المشاہیر: (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی، ص ۲۲۰، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۳ء۔
۱۳۔ مفتاح التواریخ: ص ۲۹۰، مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۴ھ۔
۱۴۔ ایضاً: ص ۲۸۷۔
۱۵۔ دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا: (جلد چہارم)، ص ۳۳۲، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۳۷ء۔
۱۶۔ اس کی تفصیل سیر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے۔ مطبوعہ نولکشور ۱۸۷۶ء۔
۱۷۔ مفتاح التواریخ: ص ۳۰۱۔
۱۸۔ تذکرۂ مخطوطات ادارۂ ادبیات اُردو (جلد پنجم): ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور، ص ۲۶۷، ادارۂ ادبیات اُردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ء۔
۱۹۔ قدیم قلمی بیاض، مملوکہ مرزا غفران علی بیگ، کراچی۔
۲۰۔ تذکرۂ شورش: (دو تذکرے، جلد اول)، ص ۱۶۳۔
۲۱۔ سفینۂ خوشگو: بندرا بن داس خوشگو، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۱۱۳، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء۔
۲۲۔ تذکرۂ شعرائے اُردو: میر حسن، ص ۳۰، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء۔

۲۳- چمنستان شعرا : ص ۹۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۲۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔

۲۵- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع ۔

۲۶- حیات جلیل : مقبول صمدانی ، حصہ دوم ، ص ۲۷ ، رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۱ — ’’چون اساس سخن وری اکثر بر ہزل گزاشت بناء علیہ زٹلیش می گفتند و ازآنجا کہ کلامش در عوام شہرت تام می یافت ۔‘‘

ص ۹۱ — ’’مردے دریدہ دہن و شوخ مزاج بودہ است . . . اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است ۔ مضامین صاف روزمرہ او اکثر بہم می رسند ۔ بہ اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زٹل نبودے ملک الشعرا بودے ۔ حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد . . . وقائع و رقعاتش مشہور آفاق است ۔‘‘

ص ۹۱ — ’’ساکن شاہجہان آباد . . . مثل خود نداشت ، استعداد درست داشت ۔ دریں فن کامل وقت خود گردید ۔‘‘

ص ۹۱ — ’’مزاج بادشاہ برہم گشت ۔ ایشان را جنت فرستاد ۔‘‘

ص ۹۱ — ’’جعفر زٹلی مردے بود از سادات نارنول ، طبع رسا داشت ۔‘‘

ص ۹۱ — ’’مردے مزاح و ہزال و ذی علم و موزوں طبع از نواح دہلی بود ۔‘‘

ص ۱۱۵ — ’’اکثر رقعات بروبہ میر جعفر بر طرازد‘‘ ۔

ص ۱۱۶ — ’’در آغاز عہد شباب برخے اشعار بتیالہ در سلک نظم کشید ۔‘‘

ص ۱۱۶ — ’’بلا ریب زادہ فکر ایشان است ۔‘‘

● ● ●

فصل دوم

پہلا باب

فارسی کے ریختہ گو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلتا ہے تو بہت پہلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے ۔ یہ آنکھ مچولی اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اُس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکتا ہے ۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکتا ہے ۔ فارسی کے عدمِ رواج سے اُردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر بھی کشمکش نظر آتی ہے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دورِ حکومت میں ہند و ایران کے سفارتی تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا ۔[1] اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و مجروح کیا ۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیرِ سطح نئی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں ۔ اہلِ علم و ادب فارسی کو سینے سے لگائے ہوئے تھے لیکن اُردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی ۔ فارسی کے نامی گرامی شاعر ، تفننِ طبع کے طور پر ، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے ۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی کر رہا تھا ۔ اٹھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اُردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گویوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی ۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں :

> ”معلوم ہو کہ اس سرگزشت کا مطمحِ نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہلِ اردوئے ہند ہندی زبان میں غالباً شعرِ فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانۂ سابق میں وہیں کی زبان میں ، دکن میں مروّج تھا ۔“[2]

فارسی گویوں نے محض تفننِ طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اُردو کا وقار و مرتبہ بلند ہونے لگا ۔ فارسی کے ریختہ گویوں کی اُردو شاعری ، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں ، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی ریختہ گوئی کی وجہ ہی سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انھوں نے ، دانستہ یا نادانستہ ، اُردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے ۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول ، شاہ وحدت ، شاہ گلشن ، بیدل ، امید ، انجام ، پیام ، آرزو ، مخلص ، بہار ، درگاہ اور آزاد بلگرامی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔

میرزا معزالدین محمد موسوی[3] (۱۰۵۰ھ—۱۱۰۱ھ/۱۶۳۰ع—۱۶۸۹-۹۰ع) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے جنھوں نے پہلے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی تخلص اختیار کیا)[4] اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے ”اوستاد و پیر و مرشد“[5] سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے ”مجمع النفائس“ کے حوالے سے کیا اور ”واللہ اعلم“ کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا :

از زلفِ سیاہِ تو بدل دھوم پڑی ہے   در خانۂ آئینہ گھٹا جھوم پڑی ہے

اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اُردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا ۔ قدرت اللہ قاسم[6] نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور مرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے :

اوس زلفِ سیاہ فام کی کیا دھوم پڑی ہے
آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم پڑی ہے

اور لکھا ہے کہ واللہ اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا مرزا سودا نے تصرّف کیا ہے ۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے ۔ موسوی خاں ایرانی النسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے پُرگو فارسی شاعر تھے اور ”خوش خیالی و معنی طرازی و شعر فہمی و انشا پردازی“[7] میں نظیر نہیں رکھتے تھے ۔ اس اعتبار سے وہ صاحبِ فن بھی تھے اور صاحبِ اقتدار بھی ۔ ایسی صورت میں اگر وہ اُردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدہ شعر یا ایک آدہ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں صوفیائے کرام کے ان فقروں کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر عوام کے سینوں میں محفوظ ہو گئے تھے ۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اُردو

شاعروں میں وہ اعتماد پیدا کیا جس کی اس وقت انھیں ضرورت تھی ۔

خواجہ عبدالاحد : (م ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ع) فارسی میں جن کا تخلص وحدت اور ریختہ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے ۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ۱۰۳۴ھ/۱۶۲۴ع) کے پوتے ، صاحبِ دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحبِ کمال بزرگ تھے ۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان ہی کے مرید اور تربیت یافتہ تھے ۔ اسرار الفقر ، لواقض الروافض ، تصنیف شریف ، گلشنِ وحدت[۹] (مکاتیب) ان کی تصانیف ہیں ۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے ۔

شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمدی مائل دہلوی کے اُس قطعے[۱۰] میں ملتی ہے جو مائل نے اُردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے ۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

استاد شعر ریختہ گزرے ہیں شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا ملا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے فیض اٹھایا ہے مدتوں
جن کے چراغ صحبتِ ولی کا دیا جلا
پڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک ریختہ ولے
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عاقلا

پھر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
نکل ہی جب گیا تن سوں تو پھر اپنا بگانا ہے
مسافر توں ہے اور دنیا سرائے ، بھول مت غافل
سفر ملکِ عدم آخر تجھے درپیش آنا ہے
لگاتا ہے عبث دولت پہ کیوں دل کوں کہ اب ناحق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جانا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ یار و آشنا کوئی
تک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لگاؤ یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبث دنیا کے دھندے میں ہوا گل کیوں دِوانا ہے

اس غزل میں فقر و درویشی ، بے ثباتیِ دہر اور فنا و موت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور لہجہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زٹلی کے ہاں بھی ملتا ہے ۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ نقشبندیہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے ۔ یہاں شعر تفننِ طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے ۔ سنجیدہ گوئی کا یہ وہ رجحان ہے جو آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ایک تحریک بن کر اُبھرتا ہے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل : (۱۰۵۴ھ/۱۱ — ۱۱۳۳ھ/۱۶۴۴ع — ۱۷۲۰ع) برعظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت برعظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ماوراءالنہر تک پہنچی ہے ۔ افغانستان میں تو بیدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں ۔ بیدل اُردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اُردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے ۔ بیدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں ۔ ایک "طرزِ بیدل" ، جو نئی تراکیب ، خوبصورت بندشوں ، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے اور دوسرے "فکرِ بیدل" ، جس میں خیالات کو تجرباتِ باطنی اور وارداتِ قلبی نے آئینہ دکھایا ہے ۔ بیدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھنے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اسے کلام بیدل کے ادراک میں ایک دنیائے معانی نظر آتی ہے ۔ بیدل کی شاعری کا اثر فغاں ، میرزا مظہر ، میر ، درد اور شاہ قدرت کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے ۔ انیسویں صدی میں غالب کے ابتدائی اُردو و فارسی کلام[ف] پر بھی بیدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں ۔ اقبال کی شاعری

ف۔ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں بیدل کی دو مثنویوں 'محیط اعظم' اور 'طور معرفت' کے قلمی نسخے موجود ہیں ۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خاں غالب ہیں ۔ 'طور معرفت' کے پہلے صفحے پر غالب کی مہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/۱۸۱۵-۱۶ع درج ہے ۔ اس مہر کے اُوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ نستعلیق میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ازیں صحیفہ بنوعے ظہور معرفت است کہ ذرہ ذرہ چراغان طور معرفت است

اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر حبابے را کہ موجش گل کند جام جم است
آب حیواں ، آب جوئے از محیطِ اعظم است

۱۲۳۱ھ میں یہ مثنویاں غالب کے زیر مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۹ سال تھی ۔ ("روح بیدل" از ڈاکٹر عبدالغنی ، ص ۱۳۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۸ع) ۔

ہو ، جو انھیں استاد کامل اور متفکر شاعر کہتے ہیں ، بیدل کے اثرات واضح ہیں ۔
بیدل کا انداز بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور یہ انداز بیان
خیالات کا تابع ہے ۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انھیں خیال
سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ تصوف ، تجربات روحانی ، مسئلہ* توحید اور انسان ،
خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے ادراک نے ان کی فکر کو
جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے ۔

بیدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابل احترام شخصیت
کے مالک تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رقعات میں بیدل کے اشعار استعمال
کیے ہیں ۔[12] اسی دور کی بیشتر مقتدر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور
شہر کے چھوٹے بڑے سر شام ان کے گھر آ کر ان کی صحبت سے فیض یاب ہوتے
تھے ۔[13] خوشگو نے یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس
عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی ۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے
متھرا آ گئے اور ۱۰۹۶ھ (۸۵-۱۶۸۴ء) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے ۔
یہاں نواب شکر اللہ خاں نے پانچ ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر نذر کر
دی اور دو روپیہ یومیہ مقرر کر دیا جو مرتے دم تک ملتا رہا ۔ وفات تک
کم و بیش دہلی میں رہے لیکن فرخ سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب
یہ قطعہ تاریخ وفات[14] لکھا :

دیدی کہ چہ با شاہ گرامی کردند — صد جور و جفا بر واہ خامی کردند
تاریخ چو از خرد بجستم فرمود — ''سادات بوے نمک حرامی کردند''
(۱۱۳۱ھ)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالصمد خاں کے پاس
لاہور چلے گئے اور سادات بارہہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آ کر چند ماہ بعد
وفات پا گئے اور اپنی حویلی کے صحن ہی میں سپرد خاک کر دیے گئے ۔

میرزا عبدالقادر بیدل ، جنھوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے[15] ،
جن میں مثنویاں — محیط اعظم (ساقی نامہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ،
تنبیہ المہوسین ، ساٹھ ہزار سے زائد اشعار غزل ، انیس قصائد (نعت و منقبت) ،
رباعیات ، مخمسات ، تراکیب بند ، ترجیع بند ، قطعات ، مربع ، مستزاد وغیرہ
شامل ہیں اور جنھوں نے نثر فارسی میں ''چہار عناصر'' لکھی اور ''رقعات بیدل''
کے نام سے اپنے مکاتیب مرتب کیے ، ان کے اردو میں صرف چار شعر بتائے
جاتے ہیں ۔ دو شعر ''نکات الشعرا'' میں ہیں ۔ یہ ایک شعر ''جلوۂ خضر''[16]

میں ہے :

شہرۂ حسن سے از بسکہ وہ محبوب ہوا
اپنے چہرے سے جھگڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا

اور ایک کبت رسالہ اردو[17] میں شائع ہوا تھا :

مر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہن کیس
پتہ نگری چھاڑ دیں اب بیدل چلے بدیس

پہلا شعر خواجہ میر درد[18] کا ہے جو غلطی سے بیدل سے منسوب ہو گیا ہے ۔
کبت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بیدل ہندی میں بھی شاعری
کرتے تھے ، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندوی نہیں سمجھتے تھے ۔ جب ایک
بار چنتا من کا کبت پڑھ کر بیدل کو سنایا گیا تو انھوں نے کہا ''میں ہندوی
نہیں سمجھتا ، مجھے سمجھا دو ۔'' یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل بلگرامی کی
موجودگی میں پیش آیا جسے انھوں نے اپنے روزنامچے ''تبصرۃ الناظرین'' میں
لکھا ہے ۔[19] اب لے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے
تذکرے ''نکات الشعرا'' میں دیے ہیں ۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مقطع ۔
قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ''اس عہد کے
اکثر استاد ہوشمندی کے ساتھ اشعار ریختہ موزوں کرتے تھے ، چنانچہ قدوۃ السالکین ،
زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک
غزل کہی جس کا مطلع و مقطع یہ ہے ۔''[20] خوش قسمتی سے یہی غزل ، جو پانچ
اشعار پر مشتمل ہے ، ہمیں مولانا غلام کبریا خاں افغانی کی بیاض سے دستیاب
ہوئی ۔ بیدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

مت پوچھ دل کی باتیں ، وو دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں

موجوں کی زد میں آئی جب کشتیٔ تعین
بحر فنا پکارا ساحل کہاں ہے ہم میں

خارج نہیں کی ہے پیدا مثال آئنے میں
جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں

سوز نہاں سیں کب کا وو خاک ہو چکا ہے
اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں

جب دل کے آستاں پے عشق آن کے پکارا
پردے سیں یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ ریختہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی گاہے گاہے ریختہ میں شعر کہنے لگے تھے ۔ اس غزل کی زبان صاف ہے ۔ فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا بیدل کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے ۔ یہ صورت ان سب فارسی کے ریختہ گویوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے ۔ آرزو کی ریختہ کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ یہ وہی صاحبِ دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ سارے برعظیم میں پھیلا ہوا ہے ۔ نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن بیدل کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگِ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں مرزا مظہر کے زیرِ اثر اُبھرتا ہے ۔

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۱۳۹ھ[۲۱]/۱۷۲۶-۲۷ع) ان سے دو شعر ریختہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہوگئی[۲۲] ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامی کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے ۔ دوسرا یہ شعر جسے تذکرۂ ہندی میں مصحفی نے ، مجموعۂ نغز میں قاسم نے ، عمدۂ منتخبہ میں سرور نے اور گلشنِ بیخار میں شیفتہ نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیالِ زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن
تاریک شب میں جیسے کوئی پاسباں پھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے پیش نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی اُردو شاعری پر قبول کا براہِ راست اثر پڑا ہے ۔ قبول فارسی کے پرگو صاحبِ دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس رجحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اُردو میں شعری تحریک بن کر تیزی سے رواج پا رہا تھا ۔ نئے اُردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو پھیلا دی ۔ اس دور کے فارسی گویوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اُردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو ، ہنرمندیوں اور باریکیوں کو اپنی شاعری میں رچایا ۔ اگر یہ لوگ اُردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی ، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی ، تو اُردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی ۔ ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے ۔

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۰۷۵ھ[ف] — ۱۱۴۰ھ/۱۶۶۴-۶۵ع — ۱۷۲۷ع) شاہ گل کے مرید اور بیدل کے شاگرد تھے ۔ میر عمدی مائل نے اپنے قطعے میں ، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے ، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو اُنھوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوانِ ولی[۲۳] میں نظر آتی ہے ۔ شیخ سعد اللہ ، جنھوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن تخلص اختیار کیا تھا ، فارسی کے صاحب دیوان اور پرگو شاعر تھے ۔ ان کی فارسی شاعری میں فکر شعر کی وہی سنجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات قلبیہ کو تخلیق شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے ۔ اس غزل[۲۴] میں بھی ، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی ، یہی روایت کارفرما ہے ۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہے[۲۵] کہ شاہ گلشن نثر شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے ۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنھیں سات دواوین میں تقسیم کیا گیا تھا ۔ فنِ موسیقی میں ایسی مہارت رکھتے تھے کہ کاملانِ فن انھیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا امیر خسرو کہتے تھے ۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک کسی نے کام نہیں لیا اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون باز پرس

ف غلام علی آزاد بلگرامی نے (سرو آزاد ص ۱۹۹ ، لاہور ۱۹۱۳ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۴۱ھ دیا ہے لیکن بندرا بن داس خوشگو نے ، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار ملا ہے ("فقیر زیادہ از دو ہزار بار کلہائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ" — سفینۂ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۹۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۴۰ھ دیا ہے بلکہ اس مصرع "دائے گلشن بہ بہشت ابدی" سے تاریخ رحلت ۱۱۴۰ھ/ ۱۷۲۷ع نکالنے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ اُنھوں نے ۶۵ سال کی عمر میں حویلی تہ تامر میں ، جو صدر بازار میں واقع ہے ، مرضِ اسہال میں ۱۲ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شنبہ ۲۱ جمادی الاولی ۱۱۴۰ھ کو وفات پائی اور احدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینۂ خوشگو ص ۱۹۸) ۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا ۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر ، جو خوشگو نے دی ہیں ، سال وفات ۱۱۴۰ھ ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۶۵ سال بتائی ہے اس لیے سال پیدائش ۱۰۷۵ھ/۱۶۶۴-۶۵ع متعین ہو جاتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

کرے گا۔"[۲۶] اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک دنیائے معانی نظر آئی اور اسی کے زیرِ اثر اُنھوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سمویا بلکہ صنائع بدائع، تراکیب و بندش، رنگینی و سرمستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں باندھ کر فارسی شعرا کے انداز پر اُردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شمالی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اُردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہوگیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تبرک کی تھی جو درویش و فقیر کبھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعثِ برکت سمجھ کر اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوانِ ولی میں اس غزل کے ۹ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے:

کیا کہوں تجھ قد کی خوبی سروِ عریاں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں پھر کے کیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے:

آرزو دل میں یہی گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

دیوانِ ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے:

آرزو دل میں یہی ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کوں دیکھ سیرِ عالمِ بالا کروں

گلشن کے ہاں مقطع کے پہلے مصرعے میں چستی اور روانی ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں اوپری پن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے پیچھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بہت بحث ہو چکی ہے، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی فتح گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن بچپن سے دہلی آ گئے[۲۷] اور صاحبِ 'کلمات الشعرا' محمد افضل سرخوش سے مشق سخن کرنے لگے، بعد میں بیدل سے وابستہ ہو گئے۔[۲۸] "کلمات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہ "آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے"[۲۹] یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ "ارادۂ سیاحت"[۳۰] سے نکل کھڑے ہوئے اور "۲۲ سال احمد آباد، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے بلادِ دکن میں گھومتے رہے۔ اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے"[۳۱] اور یہیں ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ء[۳۲] میں وفات پائی۔ خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ، جو شاہ گلشن کے ذیل میں خوشگو نے دی ہیں، یہ جملے بھی گہرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں "اکثر میرے غریب خانے پر قدم رنجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کھانوں کی فرمائش کرتے۔ میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضرِ خدمت ہو کر ان کے گلشنِ فیض سے گل چینی کی ہے۔"[۳۳] اس بحث سے یہ بات سامنے آئی کہ ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ء سے وفات ۱۱۴۰ھ/۱۷۲۷ء تک شاہ گلشن دہلی میں رہے۔ اس سے پہلے کے ۲۲ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶-۸۷ء سے ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ء تک وہ احمد آباد گجرات، اورنگ آباد اور دوسرے بلاد دکن میں گھومتے رہے۔ محمد افضل سرخوش نے جب کلمات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے)[۳۴] کلمات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ء میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔[۳۵] اس کے معنی یہ ہوئے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ھ کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ھ کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں کہیں ہوئی۔ واضح رہے کہ ولی کا سال وفات، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ء — ۱۷۲۵ء کے درمیان) متعین ہوتا ہے۔[۳۶]

تاریخِ ادب میں شاہ گلشن اُردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے۔ ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اُنھوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ، لہجہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اُردو غزل نے اپنی روایت قائم کی۔ کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا۔ کچھ ایک کام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور امر ہو جاتے ہیں۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اُردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

شرف الدین علی خاں پیام اکبر آبادی : (م ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع)[ف] محمد شاہی دور میں فارسی کے زبردست[۳۷] صاحبِ دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے۔[۳۸] قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ "نظم ہائے رنگین و نثر ہائے متین دارد۔"[۳۹] شورش نے ان کے دیوان ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ "ظاہرا دیوان ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔"[۴۰] میر نے بھی یہی لکھا ہے کہ "ریختہ میں بھی صاحبِ دیوان (ہے)"[۴۱] لیکن کسی نے پیام کے دیوانِ ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں پیام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایہام کے کوئی قابلِ ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ "ریختہ بھی ایہام کے انداز میں کہا ہے جو اس وقت رائج تھا۔"[۴۲] پیام، آرزو کے ہم وطن اور ہم محلہ تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا[۴۳] ہے کہ ہم وطنی و ہم محلگی کے باعث پیام ان کے ساتھ محشور تھا اور ساتھ بیٹھ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ پیام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے پڑھے تھے۔ جب پیام کا رتبۂ شاعری استادی کے درجے پر پہنچا اور دوست احباب جیسے میاں علی عظیم خلف شاہ ناصر علی وغیرہ پیام کی تربیتِ شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامۂ مخلص ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس رام پور ۱۹۴۶ع) پیام کی تاریخ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوان تاباں (مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع ص ۲۷۰) میں تاباں نے "جبکوں جنت ہوئی نصیب پیام" سے سال وفات ۱۱۵۷ھ نکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ قیام الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع) میں پیام کا سال وفات ۱۱۶۶ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا، (مولفہ لچھمی نرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد فاروقی، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع ص ۲۲۱) میں "در اواسط عشرہ خامس بعد مائہ و الف واقع شد" یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۶۶ھ سالِ وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ) کے وقت پیام زندہ نہیں تھے۔ مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ) میں آرزو نے انہیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں مخلص نے پیام کو سلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ مخلص نے جس سے پیام کے ۲۵ سال سے گہرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق تاباں کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع صحیح ہے۔ (ج۔ ج)

اس نسبتِ شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ رباعی لکھی :

از خواب عدم پیام تا چشم کشود — کسبِ سخن از افکار خویش نمود
تعلیم گرش بشعر بے شرکت غیر — عموئے خودش محمد حامد بود

نادر شاہ کے قتل عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگ ایہام میں پیام نے یہ دو شعر کہے تھے جو آنند رام مخلص نے اپنی تصنیف "وقائع بدائع"[۳۴] میں درج کیے ہیں :

دہلی کے کج کلاہ لڑکوں نے — کام عشاق کا تمام کیا
ایک عاشق نظر نہیں آتا — ٹوپی والوں نے قتل عام کیا

قدرت اللہ قاسم[۳۵] نے لکھا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس شعر کا ہے۔ شاید توارد ہوگیا ہو :

غمزۂ شوخ نے بہ نیم نگاہ — کام عشاق کا تمام کیا

پیام اس دور کے اتنے اہم شاعر تھے کہ میر محمد افضل ثابت الہ آبادی نے اپنے قصیدۂ دالیہ میں آرزو اور فائز کے ساتھ پیام کا ذکر کیا ہے :

اگر قبول نداری ز من چرا لکنی — ز آرزو و پیام و ز فائز استشہاد[۳۶]

پیام جیسے استادِ وقت کا ریختہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیقی اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ ان کے یہ شعر :

بات منصور کی فضولی ہے — ورنہ عاشق گواہ سولی ہے
تم ہو بوس و کنار کی صورت — ہم ہیں امیدوار کی صورت
ہے لوا ہوں زکات حسن کی دے — او میاں مال دار کی صورت

لام نستعلیق کا ہے اس بتِ کافر کی زلف
ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں، اور دوسرے فارسی کے ریختہ گویوں کی طرح، انہوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے۔ امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابلِ ذکر ہے۔

مرزا محمد رضا قزلباش خاں امید ہمدانی (۱۰۸۹ھ — ۱۱۵۹ھ[ف]/۱۷۴۶ع) —

ف۔ "صاحبِ تاریخِ ہندی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی عمر تقریباً ۷۰ برس تھی۔ اس حساب سے ۱۰۸۹ھ سال پیدائش قرار پاتا ہے۔"[۴۰] مرزا محمد قزلباش خاں امید : مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ، مطبوعہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۷۳۹ء) فارسی کے ان ریختہ گویوں میں سے تھے جو بہادر شاہ اول کے ابتدائی[۴۶] دور میں فارسی بولتے ہوئے اصفہان سے برِعظیم آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے۔ اس زمانے میں ایرانیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سید حسن رسول نما کے عرس میں نوجوان محمد تقی میر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا "آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دنوں میں میں نے ریختہ کے دو شعر موزوں کیے ہیں۔"[۴۸] جہاندار شاہ کے دور سے خود قلعۂ معلی کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا۔

امید برِعظیم میں آئے تو بخشی الممالک ذوالفقار خان بہادر نصرت جنگ کی مدد سے قزلباش خان کے خطاب اور منصب ہزاری سے سرفراز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوسل ہو گئے اور جب نظام الملک محمد شاہ کی طلبی پر ۱۱۵۰ھ میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور ایسے آئے کہ پھر یہیں کے ہو رہے۔[۴۹] اس وقت کی دلی طرب و نشاط کی دلی تھی۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ "وسیع المشرب، تجرد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔"[۵۰] امید خوش خلق، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ قائم نے لکھا ہے کہ "اس حسن سے ترنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں رہ جاتے تھے۔ اس کے مکان پر حسینوں کا جمگھٹ رہتا تھا۔ تماشائے رقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا۔"[۵۱] خوش باش، یارباش،

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء۔

غلام علی آزاد بلگرامی نے ع "یافت، جان دادہ قزلباش خان" تاریخ وفات ۱۱۵۹ھ نکالی ہے۔ سرو آزاد ص ۲۱۰، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب افتخار نے بھی "در سن تسع و خمسین و مائۃ و الف (۱۱۵۹ھ) در اختیار کردن سفر آخرت رضا بہ قضا داد" لکھا ہے۔ تذکرہ بے نظیر ص ۲۵، الہ آباد ۱۹۴۰ء۔ تاریخ مظہری (قلمی) میں شمس الدین فقیر کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ہے۔ دیکھیے ص ۱۶۲، مخطوطہ مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

گرم جوش اور میرزا مزاج امید یہاں کے معاشرے میں ایسے گھل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر نوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے۔[۵۲] خان آرزو، شمس الدین فقیر، والہ داغستانی، محمد تقی میر، آزاد بلگرامی، حاکم لاہوری، اشرف علی خان فغاں، مرزا زکی ندیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے۔ نعمت خان عدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خان جس دن تو سازِ ہستی کو ایک کونے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانونِ زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجات کو دکھانے لگے۔[۵۳] ایک ضخیم فارسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے۔[۵۴]

برِعظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ یہاں کی شاعری، موسیقی، رقص، جگت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے۔ قائم نے لکھا ہے کہ "حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقلِ رسا سے کبت و دوہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا۔"[۵۵] تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ[۵۶] ہے۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں، ایک مخزن نکات میں ہے اور و گلشن ہند میں جس میں دو غزلیں پانچ پانچ شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیلی کے ساتھ مخزن نکات میں بھی آیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مصرع پر اشرف علی خان فغاں نے بھی گرہ لگائی ہے۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں:

یار بن گھر میں عجب صحبت ہے — در و دیوار سے اب صحبت ہے
دل ہمارا اسے کرتا ہے رات — غیر سے جو سر شب صحبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا — ابھی حاصل ہوئی کب صحبت ہے
دہر میں پاسِ نفس لازم ہے — شیشہ و سنگ یہ سب صحبت ہے
دست اغیار ہے زیرِ سرِ یار — آج امید کوکب صحبت ہے

ایک اور غزل یہ ہے:

با نازِ حور و حسنِ ملک، جلوۂ پری
بامن کی بیٹی ایک مری آنکھ میں کھڑی
رفتم بہ پیش و گفتم جانم فدائے تست
غصہ کیا و گالی دیا اور دگر لڑی

ایسی نہ سیتا اور نہ بھوانی نہ رادھکا
کرتار نے نہ ایسی کوئی دوسری گھڑی
گفتم کہ تیرے پاؤں پڑم اور بلا لیم
گفتا کہ ڈاڑھی جار مغل تجھ کو کیا پڑی
گفتم امید وصل پہ ہم تیرے جیتا ہوں
گفت کہ چل پرے وئی مارے تجھے مری

دوسرے دو شعر[۵۷] یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ ڈرتا ہوں — الحفیظ الحفیظ کرتا ہوں
ٹال دیتا ہے ہنس کے راتوں میں — رو کے کہتا ہوں جب میں حال اپنا

اشرف علی خان فغاں کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گرہ لگائی ہے ، [۵۹] ہے :

شاہدِ حال ہے یہ مصرع امید فغاں — کاہے کو بولتے ہیں مردم آگہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں رواجِ ریختہ کے زیرِ اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ یہاں کی صحبتوں میں اپنی جگہ بنا سکیں ۔ ان کے ذہن میں ریختہ کا اب بھی وہی تصور ہے جس میں ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہوتا تھا اور جس کے نمونے ہمیں اکبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں ۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی ریختہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ، مثلاً پاؤں پڑم اور بلا لیم ۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں لفظی ترجمہ کر کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں کھڑی (پڑی) در نظر افتادن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی جار ، ریش سوختہ کا ترجمہ ہے ۔ بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انہیں شعر میں اسی طرح باندھتے ہیں جس طرح وہ انہیں بولتے ہیں ، مثلاً ''کولھب'' بجائے کلھب ۔ ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ''تقریباً چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے''[۵۸] امید کے مصرعوں کی ساخت کو دیکھیے ۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو سنوارتا ہے مصرع چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً ع : ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں ریختہ میں ہندوستانی تلمیحات بھی استعمال ہوئی ہیں مثلاً سیتا ، بھوانی ، رادھکا ، اور کرتار وغیرہ ۔ بحیثیتِ مجموعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچا پکا مرکب ہے لیکن انجام کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عمدۃ الملک امیر خان انجام (م ۲۳ ذالحجہ ۱۱۵۹ھ/۲۷ دسمبر ۱۷۴۶ء) جن کا اصل نام محمد اسحاق تھا ، عالمگیری سردار ، صوبیدار کابل نواب امیر خان کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی کی اولاد[۶۰] میں سے تھے ۔ محمد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و فطانت ، ظرافت و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔ اس دور میں علم مجلسی ہر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجام اس میں طاق تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور مسیح نے مہیج[ف] کی جگہ لے لی تھی ۔ مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا ہو ، عشق پیشہ ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ اپنے چست فقروں سے عقل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اسراف بے جا کا شکار ہو ۔ طمطراق سے رہتا ہو ، خدمتگاروں کے ساتھ پالکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے کام لیتا ہو ۔ انجام میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ تیزی سے ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار امرائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا حلقۂ احباب بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، ناجی ، خوشگو ، والہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزیں دہلی آئے تو انجام کے ہاں ٹھہرے اور انجام ہی نے انہیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔[۶۱] موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری اور اسد الدولہ اسد یار خان انسان بھی انجام کے ساختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔[۶۲] اس دور کے بیشتر نامی گویے اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتے تھے ۔ نورباتی ڈومنی کا ذکر ''مرقع دہلی'' میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجام کی منظورِ نظر تھی اور انجام ہی کی طرح فقرہ بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجام کم خواب کا پاجامہ پہنے ہوئے تھے کہ نور باتی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا ''نواب صاحب آج

ف ۔ 'مہیج' میں نے یہ لفظ مسیح کے قافیہ پر میدانِ جنگ کے معنی میں وضع کیا ہے ۔ (ج - ج)

کیا کافر پاجامہ پہنا ہے۔" انجام نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ "اندرو اندکے مسلمانی ہم ہست"[۶۴] یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمانی بھی ہے۔

محمد شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امورِ سلطنت طے ہوتے تھے۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور۔ اسی لیے دربارِ معلیٰ میں فقرہ بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لبھانے کی کوشش کرتا۔ دربارِ معلیٰ میں امرائے عظام جمع تھے۔ کسی نے کہا کہ مُلا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس پیشہ ور کے نام کے آخر میں "بان" یا "گر" آتا ہے وہ مفسد ہوتا ہے جیسے رتھ بان، فیل بان، آہن گر وغیرہ۔ انجام نے مخاطب سے فوراً کہا "ہاں سچ کہتے ہو مہربان"[۶۴] بادشاہ اور امرائے عظام ہنس پڑے۔ دربارِ معلیٰ کشتِ زعفران بن گیا اور امورِ سلطنت طے ہو گئے۔ بادشاہ کے پاجامے میں مکھی گھس گئی۔ انجام نے کہا جہاں پناہ آپ کیوں ملول ہوتے ہیں۔ آپ ہی گوہ کھائے گی اور نکل جائے گی[۶۵]۔ بادشاہ ہنس پڑے۔ ملال ذرا دیر کو دور ہو گیا۔ ایک دن بادشاہ نے انجام سے سوال کیا کہ پوت، سپوت اور کپوت میں کیا فرق ہے۔ انجام نے فوراً جواب دیا حضرت! پوت اسے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جیسے حضور والا ہیں۔ کپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو ہفت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے یہ آپ کا غلام۔ سپوت اسے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحبِ حشمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک۔ سعادت خاں نے سنا تو بھنّا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا:

پسر نوح با بداں بنشست خاندانِ نبوتش گم شد

انجام نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا:

سگِ اصحابِ کہف روزے چند پئے نیکاں گرفت و مردم شد[۶۶]

اسی حاضر جوابی سے انجام برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا۔ مرہٹوں نے امیر الامرا کے بھائی مظفر خاں کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الامراء نے لشکر کو واپس بلا لیا۔ واپس آئے تو انجام نے اس واقعے کی یہ تاریخ[۶۷] کہی:

رفتند بر مرہٹہ و خوردند ہر دو گوہ
تاریخ گفت ہاتف بخشی وزیر اوہ (۱۱۴۷ھ)

ایک اور موقع پر جب مرہٹوں کے ہاتھوں شاہی فوج کی خواری ہوئی اور شکست کھا کر نوابِ خانِ دوراں دلی آئے تو انجام نے کہا:

نواب آئے ہارے بھاگ آئے[۶۸]

امیر خاں انجام نے نادر شاہ کو بھی اپنی بذلہ سنجی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ھ کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجام بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا۔[۶۹] نظام الملک آصف جاہ اور اعتماد الدولہ قمر الدین خاں کے عرض کرنے سے کہ "اگر عمدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے"[۷۰] بادشاہ نے اسی سال انجام کو الہ آباد کی صوبہ داری پر بھیج دیا۔[۷۱] ۱۱۵۶ھ / ۱۷۴۳ء میں بادشاہ نے پھر طلب کیا۔ یہاں آ کر بادشاہ پر انجام کا دباؤ بڑھ گیا۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوانِ خاص میں داخل ہو ہی رہا تھا کہ ایک شخص نے پیچھے سے ایسا جمدھر مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اموال کی ضبطی کا حکم ہوا لیکن نوکروں نے، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں، اموال اور لاش پر قبضہ کر لیا۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجام کی میت دفن ہوئی۔[۷۲] تاباں کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے:

کیوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ
لے چلے ہو دھوم میں یارو یہ سودا ہے مگر

شاہ حاتم نے یہ شعر کا قطعہ تاریخِ وفات لکھا جس کے اس مصرع کے آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ھ / ۱۷۴۶ء برآمد ہوتے ہیں: ع

ہائے حاتم امیر خاں جی مرد[۷۳]

انجام اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اسی لیے ہم نے اس کے حالاتِ زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب انسان کی تصویر اجاگر ہو سکے۔

انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی ذہانت اور طویل قیام کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے۔ اُنھوں نے بہت سی پہیلیاں اور کہہ مُکرنیاں بھی کہیں[۷۴]۔ پہیلی اور مکرنی اس دور میں علمِ مجلسی کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے بوجھنے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے۔ فارسی

شاعری میں وہ بیدل کے شاگرد تھے اور ریختہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے۔ شاعری ان کی محض ضرورت اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ تھی اس لیے انھوں نے جو کچھ کہا اس کے نمونے فارسی و اردو تذکروں میں محفوظ ہیں اور یہی ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے۔ مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے "گلشنِ ہند" میں انجام کی یہ دو غزلیں دی ہیں:

کیوں بلایا بوڑھے مرغ کی عمر سے نادانی ہوئی
دخترِ رز بزم میں آ شرم سے پانی ہوئی
کل محیطِ عشق کے مضموں سے پانی تھی محیط
کشتیِ دل بے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
ہر پری تمثال جوں آئینہ رکھتا تھا غرور
ٹوٹتے ہی دل کے سب کو سخت حیرانی ہوئی
نعش میری دیکھ کے قاتل میں یوں کہنے لگے
کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
کیا کہوں انجام میں اس عشق نے آخر کون
دوست داروں کی غضب دشمنِ جانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے:

تک تو فرصت دے کہ ہو لیں رخصت اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
منہ ترا تکتے ہیں سب اقلیمِ حسن و عشق کے
تو ہی بتلا دے کریں کس سے تری فریاد ہم
دل تو ہے داغِ غلامی سے تری طاؤس وار
سامنے قمری کے گو ہیں سرو ساں آزاد ہم
اب کسی نے دل جلایا مہرباں سے تو کیا
عمر مانندِ شرر جب کو چلے برباد ہم
ساتھ اپنے سر کے تھا انجام ہوسِ تمکنت
شکر ہے تڑپے نہ زیرِ خنجرِ جلاد ہم

ان کے چند متفرق شعر[۶۵] یہ ہیں:

ہم سوے چھپا کے اور سے آنکھیں ملا گیا
ظالم کسی کو مار، کسی کو جلا گیا

قفس کے بیچ بلبل نے تڑپ کر جی دیا اپنا
کسو بے درد نے شاید کہا ہوگا بہار آئی
کیا مری آہ، کیسا صنم کی نگاہ
ایک ترکش کے تیر ہیں واللہ
چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں ہرگز رفو
سوزنِ تدبیر بھی گو سو برس سیتی رہے
دور سے آئے تھے ساقی سن کے میخانے کو ہم
پر ترستے ہی چلے اب ایک پیمانے کو ہم
کیوں نہیں لیتا ہماری تو خبر اے بے خبر
کیا ترے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ سنجی کے باوجود انجام کی شاعری میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگِ سخن کا سایہ دکھائی دیتا ہے۔ محیطِ عشق، کشتیِ دل، پری تمثال اور آئینہ وہ مرکبات اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں۔ انجام کی شاعری میں دو باتیں اور قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے، الفاظ اس دور کے لحاظ سے چاؤ کے ساتھ استعمال میں آرہے ہیں۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور دونوں مصرعے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ یہاں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے جو قزلباش خاں امید کی شاعری میں ملتا ہے۔ دوسرے یہ کہ انجام اپنے خیالات اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی شاعری میں استعمال ہوتے آئے ہیں؛ مثلاً بزم، کشتی، آئینہ، صیاد، باغ، حسن و عشق، داغ، طاؤس، قمری، سرو، شرر، خنجر، پند، واعظ، قفس، بلبل، بہار، تیر، ترکش، چاک، رفو، سوزن، تقدیر، تدبیر، ساقی، میخانہ، پیمانہ، درد و غم وغیرہ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے ریختہ گویوں میں انجام یقیناً قابلِ توجہ ہیں۔

محمد شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے، جس میں مردانہ پن کے بجائے زنانہ پن پیدا ہوگیا تھا، انجام نے ریختہ کے مقابلے میں ایک نئی صنفِ سخن "ریختی" کے نام سے ایجاد کی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ "ریختہ کے مقابلے میں جو مذکر لفظ ہے (اس نے) ریختی تصنیف کی۔"[۶۶] یہ وہی صنفِ سخن ہے جو اودھ کی تہذیب میں، جہاں محمد شاہی دور کا رنگ دربار اور معاشرے پر چھایا ہوا تھا، نہایت مقبول ہوئی۔ انجام کی ریختی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچی لیکن ایجاد و اولیت کا سہرا انھی کے سر ہے ۔

اٹھارویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے ۔ اُردو شاعری میں ہر طرف ایہام کا چرچا ہے اور اس کے اثرات سارے برعظیم میں شمال سے دکن تک پھیل گئے ہیں ۔ فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابلِ ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو ریختہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اُردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے ریختہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- اسلامک کلچر : (انگریزی) عزیز احمد ، ص ۲۵۱ ، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ع ۔
۲- دادِ سخن (۱۱۵۹ھ) : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ص ۷ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، راولپنڈی ۱۹۷۴ع ۔
۳- ''افضلِ اہلِ زمانہ'' تاریخ ولادت ہے اور ''معتز الدین محمد موسوی رفت'' تاریخِ وفات ہے ۔ کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۱۰۰ و ۱۰۲ ، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور ۔
۴- مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۲۸۶ ، نولکشور پریس کانپور ۱۸۶۷ع ۔
۵- نکات الشعرا : ص ۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔
۶- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، (حصہ اول) ص ۲۵ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، سلسلۂ نشریات کلیہ پنجاب لاہور ۱۹۳۳ع ۔
۷- کلمات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۸ ، شیخ مبارک علی ، لاہور ۔
۸- روزِ روشن : مظفر حسین صبا ، ص ۸۹۳ ، کتب خانہ رازی ، طہران ۱۳۴۳ھ ۔
۹- گلشنِ وحدت : مرتبہ مولانا عبداللہ خان و پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۳ ، ادارۂ تجدیدیہ ناظم آباد کراچی ۱۹۶۶ع ۔
۱۰- مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : محمد اکرام چغتائی ، ص ۲۲۷ تا ۲۳۵ مطبوعہ فنون لاہور ، شمارہ نمبر ۷ ، دسمبر ۱۹۶۶ع ۔ مائل کا یہ تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی بیاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے ذخیرۂ کیفی دہلوی میں موجود ہے اور بقولِ مرتب یہ قطعہ ۱۱۵۶ھ سے قبل کا ہے ۔

۱۱- لفظ ''انتخاب'' سے تاریخ ولادت اور ع ''از عالم رفت میرزا بیدل گفت'' سے تاریخ وفات نکلتی ہے ۔ سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع ۔
۱۲- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۱۱۵ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع ۔
۱۳- ایضاً : ص ۱۱۳ ۔
۱۴- جلوۂ خضر (حصہ اول) : سید فرزند احمد بلگرامی ، ص ۹۵ ، مطبع نور الانوار آرہ ۱۳۰۲ھ ۔
۱۵- سفینۂ خوشگو : ص ۱۲۳ ۔
۱۶- جلوۂ خضر : ص ۹۸ ۔
۱۷- رسالہ اُردو : ص ۵۸ ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۲۳ع ۔
۱۸- دیوانِ خواجہ میر درد (قلمی) : مخزونہ برٹش میوزیم لندن ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور ۔
۱۹- جلوۂ خضر : ص ۹۷ ۔
۲۰- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔
۲۱- ''گنج معنی بود کرد املاک در زیر زمین'' سے ۱۱۳۹ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۲۷ ، رفاہ عام پریس لاہور ۱۹۱۳ع ۔
۲۲- میرزا عبدالغنی بیگ قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری ، ص ۸۱ ، ۸۲ سہ ماہی ''اردو'' کراچی شمارہ ۳ ، ۱۹۶۹ع ۔
۲۳- دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۳ع ۔
۲۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع ۔
۲۵- سفینۂ خوشگو : ص ۱۶۷ ۔
۲۶- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمٰن شروانی ، ص ۹۳ ، نظامی پریس بدایوں ، ۱۹۲۲ع ۔
۲۷- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع ۔

۲۸- کلیات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۹ ، شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور -

۲۹- ایضاً : ص ۹۶ و حاشیہ ص ۹۹ -

۳۰- سرو آزاد : ص ۱۹۹ -

۳۱- سفینۂ خوشگو : ص ۱۶۵ -

۳۲- ایضاً : ص ۱۹۸ -

۳۳- ایضاً : ص ۱۶۷ -

۳۴- کلیات الشعرا : ص ۹۶ -

۳۵- ایضاً : ص ۱۲ - ۱۳ -

۳۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات ۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ۵۳ تا ۶۸ جشن نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ء اور تاریخ ادب اُردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۲۵ تا ۵۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ء -

۳۷- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء -

۳۸- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ء -

۳۹- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء -

۴۰- تذکرۂ شورش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء -

۴۱- نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۴۲- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خاں شروانی ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء -

۴۳- مجمع النفائس (قلمی) سراج الدین علی خاں آرزو ، ص ۵۹ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۴۴- وقائع بدائع : آنند رام مخلص ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ء -

۴۵- مجموعۂ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اُردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ء -

۴۶- تذکرہ گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ء -

۴۷- "در ابتدائے سلطنت خلد منزل بہادر شاہ بہ ہندوستان رسید و بدستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ خلف الصدق آصف الدولہ اسد خان بمنصب ہزاری و خطاب قزلباش خان معزز و ممتاز گردید" ۔ تاریخ مظفری (قلمی) مصنفہ محمد علی خان انصاری ، سنہ تصنیف ۱۲۰۲ھ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۴۸- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۴۹- سرو آزاد ، ص ۲۱۰ -

۵۰- صحفِ ابراہیم ، قلمی نسخہ برلن (شمار نمبر ۳۵۳) ، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی -

۵۱- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خاں قاقشال ، ص ۱۰۱ ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اُردو ۱۹۶۱ء -

۵۲- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۲۵۰ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ء -

۵۳- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء -

۵۴- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۹ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۵۸ء -

۵۵- تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰ ، ۱۰۱ -

۵۶- نکات الشعرا : ص ۷ ، ۸ - مخزن نکات : مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۵۷ - گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۰ ، دارالاشاعت پنجاب ۱۹۰۶ء -

۵۷- مجموعۂ نغز میں آسد کے ترجمے میں (ص ۱۷) ایک اور شعر ملتا ہے :

یار گھر جاتا ہے یارو کیا کروں ہائے گھر جاتا ہے یارو کیا کروں

یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں ، (ص ۱۰۱) میں اسے مغل خان سبقت از اقربائے نواب نظام الملک آصف جاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاقشال نے اسے میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاقشال کا سبیہ زادہ تھا (ص ۱۵۱) -

۵۸- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۸ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، فروری ۱۹۵۵ء تا نومبر ۱۹۶۰ء -

۵۹- تاریخ مظفری (قلمی) ص ۱۶۲ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۶۰- احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرمانی : مرزا ضیاء الدین بیگ ، ص ۳۳۳ ، کراچی ۱۹۷۵ع -

۶۱- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۳ع -

۶۲- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۹۲ ، مطبوعہ "معاصر" پٹنہ -

۶۳- ۶۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۶۵- ۶۶- طبقات الشعرا : ص ۴۰ -

۶۷- ۶۸- مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۳ ، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۶۷ع -

۶۹- ایہام : کلب علی خاں فائق ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ، جلد ۳۷ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ع -

۷۰- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق ، ورق ۳۲ ب ، مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -

۷۱- "یک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو بہ صوبیداری الہ آباد مقرر کردہ مرخص نمود" تذکرۂ بے جگر (قلمی) انڈیا آفس ، عکسی مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

۷۲- مفتاح التواریخ : ص ۲۲۵ -

۷۳- دیوانِ قدیم شاہ حاتم : مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

۷۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۳ -

۷۵- شعر ۱ ، ۲ گلشن سخن (مردان علی خاں مبتلا ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع) میں ، شعر ۳ مسرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف امراللہ الہ آبادی ، ترجمہ ڈاکٹر محمد قریشی ، ص ۳۱ ، علم مجلسی کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ع) میں اور شعر ۴ ، ۵ ، ۶ طبقات الشعرا (قدرت اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع) میں درج ہیں -

۷۶- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۲۱ — "و نیز بدان کہ نظر این ماجرا احوال شعرائے ریختہ ہند است و آن شعرے است بہ زبان ہندی اہل اردوئے ہند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائج ہندوستان است و سابق در دکن رواج داشت بہ زبان اہل ملک -"

ص ۱۲۶ — "اکثر استادان آن وقت از راہ ہوش شعر ریختہ موزون می نمود ، چنانچہ قدوۃ السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نیز درین زبان غزلے گفتہ کہ مطلع و مقطع اش این ست -"

ص ۱۲۸ — "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار بر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت -"

ص ۱۲۹ — "طبعے درست دارد -"

ص ۱۳۰ — "جوانے آزادانہ طبع و صاحب فکر است ، ہفت ہشت سال بحضور فقیر مشق کردہ -"

ص ۱۳۰ — "اکثر بہ ویرانہ ام قدم رنجہ می فرمود و فرمائش المحمد* بخوانانیدہ می نمود - فقیر زیادہ از دو ہزار بار گلہائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ -

ص ۱۳۰ — (الحال در گجرات بسر می برد) -"

ص ۱۳۱ — "ظاہرا دیوان ریختہ مرتب ہم ساختہ ، دیوانش بہم نرسیدہ -"

ص ۱۳۱ — "صاحب دیوان ریختہ نیز -"

ص ۱۳۱ — "ریختہ نیز بہ طور ایہام کہ رائج آن وقت بود می گفت -"

ص ۱۳۲ — "خوش باشد کہ من درین ایام دو شعر ریختہ موزون کردہ ام -"

ص ۱۳۳ — "بوسعتِ مشرب مجردانہ و بے قیدانہ زندگی می کرد -"

ص ۱۳۳ — "بہ قانونے سرود می خواند کہ مطربان کسبی باسماع نوائے آن درمقام حیرت می آمدند ، در کلبہ اش مجمع خوبان می شد - بدیدنِ تماشائے رقص شوق مفرط داشت -"

ص ۱۳۴ — "باآنکہ ولایت زا بود اما از عقل رسا مضامین کبت و دوہرہ می فہمید -"

ص ۱۳۵ "قریب چہل سال کہ درین ملک است زبانش بلہجہ ٔ ہندی خوب نمی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فہمد ۔"

ص ۱۳۶ "نواب صاحب ! امروز چہ ازار کار پوشیدہ اند ۔"

ص ۱۳۸ "اگر عمدة الملک در حضور می باشد بودند ماہی شود ۔"

ص ۱۴۰ "مقابل ریختہ کہ لفظے است مذکر ریختی تصنیف نمودہ ۔"

● ● ●

دوسرا باب

فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ

سراج الدین علی خان آرزو (۱۰۹۹ھ[1] — ۱۱۶۹ھ/۱۶۸۷-۸۸ — ۱۷۵۶ع) جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استعداد خان اور تخلص آرزو تھا ، بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ اردو میں انھوں نے تقریباً ۲۰ شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو کو تاریخ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک پر اثر علمی و ادبی شخصیت کی حیثیت سے اُنھوں نے ایسے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انھوں نے اس دور کے نوجوان شعرا کو ریختہ کی طرف متوجہ کیا ، ان کی تربیت کی ، انھیں راستہ دکھایا اور بقول میر "اس فن بے اعتبار کو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معتبر بنایا ۔"[2] میر نے یہ بھی لکھا ہے کہ "تمام تلہ استدان فن ریختہ بھی انھی بزرگوار کے شاگرد ہیں ۔"[3] میر نے آرزو کو "اوستاد و پیر و مرشد بندہ"[4] کہا ہے ۔ سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض تربیت پایا ہے ۔[5] شاہ مبارک آبرو کو خود آرزو نے اپنا شاگرد بتایا ہے ۔[6] مضمون[7] ، یک رنگ ، اللہ رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔[8] اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انھوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی کی طرف مائل کیا بلکہ انھیں اصول فن بھی سمجھائے اور ایک ایسا اعتماد پیدا کیا کہ وہ ریختہ گوئی پر فخر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے لیے اپنے مکان پر ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں "مراختے" کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقات یہیں ہوئی تھی ۔[9]

شمال میں اردو شاعری کا آغاز ایہام گوئی سے ہوا اور پورسون اس کا ایسا زور شور رہا کہ دوسرے رنگ سخن اس کے آگے ماند پڑ گئے ۔ آرزو نے خود بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ ”فارسی شاعری کا رخ تمثیل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف کر دیا۔“[۱۰]
اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا اور اُردو شاعری کا رخ ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے ، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر یہی روایت اُردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی ۔ اس اعتبار سے آرزو نے دوہرا کام انجام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زیرِ اثر دوسرا رنگِ سخن رائج ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی آرزو کا اثر موجود تھا ۔ پہلے رنگِ سخن کے ”استادِ بے مثل“ آبرو ہیں ، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے نامور شعرا میر ، سودا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں ۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ پُرآشوب دور تھا ۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا ۔ مرہٹوں کا عروج و زوال ، صوبے داروں کی خود مختاری ، جاٹوں اور سکھوں کی شورشیں ، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام ، احمد شاہ ابدالی کے پے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو ، جو محمد شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع میں دہلی آئے ، تقریباً ۳۶ سال تک (سوائے ۱۱۴۷ھ/۱۷۳۳ع میں نواب مؤتمن الدولہ اسحق خاں شوستری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے ۔ اس زمانے میں ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو ، جن کے والد مؤتمن الدولہ اسحق خاں شوشتری سے وہ بیس سال وابستہ رہے ، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے ۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا ۔[۱۱] آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میر نے ان پر ”طمع“[۱۲] کا الزام بھی لگایا لیکن سولہ مہینے بعد ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۶ جنوری ۱۷۵۶ع کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں ، جو بیرونِ وکیل پورہ[۱۳] اتلہ رام خلص کے مکان کے قریب بنوایا تھا ، دفن کر دیے گئے ۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی ۔ گوالیار میں ان کی ننھیال تھی ۔ باپ کی طرف سے حضرت نصیرالدین چراغ دہلی کے بھانجے شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت غوث گوالیاری شطاری سے ان کا سلسلۂ نسب ملتا ہے ۔[۱۴] ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے جنھوں نے ایک مثنوی ”حسن و عشق“ کے نام سے لکھی تھی ۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں[۱۵]

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انھوں نے ”قصہ کامروپ و کام لتا“ کو متین و پرزور انداز میں موزوں کیا تھا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ، جو آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے ۱۰۷۱ھ/۶۱-۱۶۶۰ع میں لکھی گئی تھی ، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھتے وقت ان کے سامنے نہیں تھی ۔ اس میں کامروپ و کام لتا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ ”منوہر و مدمالتی“ کے قصے کو مثنوی[ف] کا موضوع بنایا ہے ۔ یہی غلطی غلام علی آزاد بلگرامی نے سرو آزاد میں اور شفیق نے ”چمنستان شعرا“ میں کی ہے ۔ یہ وہی قصہ ہے جسے غواصی نے اپنی مثنوی ”گلشنِ عشق“ میں بھی بیان کیا ہے ۔

ف ۔ اس مثنوی کا نام ”حسن و عشق“ ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خوالدم
ہم او را نامِ ”حسن و عشق“ ماندم (ورق ۱۰۶ ب)

یہ مثنوی ۱۰۷۱ھ/۶۱-۱۶۶۰ع میں تصنیف ہوئی :

ز تاریخِ عرب کردم شمارے
بہ ہفتاد و یک افزودم ہزارے (۱۰۷۱ھ)
(ورق ۱۰۸ الف)

اس مثنوی میں ”کامروپ و کام لتا“ کی نہیں بلکہ منوہر و مدمالت کی داستان نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز نیکوئی منوہر کرد نامش
بدست تربیت داد انتظامش (ورق ۹۹ ب)

سخن دانے کہ تاریخ جہان خواند
سخن از حال مدمالت چنیں راند (ورق ۹۰ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدیں چہ داری استطاعت
کہ گوئی نعتِ او ، اے بے بضاعت (ورق ۹)

حسامی ہاں بمطلب زود باشی
زباں را کند کن در خود تراشی (ورق ۲۳ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آگرہ آنے کا بھی ذکر ملتا ہے ۔ اس مثنوی کے اختتامیہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر لسانیات ، محقق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اُردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، ہریانی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، فنِ تاریخ گوئی اور علمِ عروض میں بھی استادی کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اُردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اسی طرح واقف تھے جس طرح آج کے تعلیم یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف[16] کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواوین : دیوانِ آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔
دیوانِ آرزو ، شفیعائی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔
دیوانِ آرزو ، دیوانِ سلیم کے جواب میں ۔
دیوانِ آرزو ، دیوانِ فغانی کے جواب میں ۔
دیوانِ آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

آتی ہے کہ حسام الدین حسامی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار این لالہ بشکفت
حصار سبز گلشن آفرین گفت
حصار دلکشا شہر دل افروز
کہ بادہ ہمچو نام خویش فیروز
وطن گہ من و نزہت گہ دہر
زمین فیض بخش و عنبرین بحر

یہ نسخہ ، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے : "فتح اللہ الحسنی الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ربیع الاول سنہ ہزار و نود ہجری در بلدہ خیرہ بندر سورت" میں لکھا ۔ یہ مخطوطہ (ق ۳/۲۲۶) انجمن ترقی اُردو کراچی کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج - ج)

دیوانِ آرزو ، دیوانِ کمال خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنویات : مثنوی "شورِ عشق" ، معروف بہ "سوز و ساز" ۔ زلالی کی مثنوی 'محمود و ایاز' کے جواب میں ۔
مثنوی "جوش و خروش" ، نوعی کی مثنوی "سوز و گداز" کے جواب میں ۔
مثنوی "مہر و ماہ" شاعر سلیم کی مثنوی "قضا و قدر" کے جواب میں ۔
مثنوی "عالمِ آب" ، ساقی نامہ ظہوری کے جواب میں ۔

لغات : سراج اللغات ـــــ قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

چراغِ ہدایت ـــــ شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ "اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہلِ ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، فصحائے اہلِ زبان کی بول چال کے مطابق ماننے میں ، تردد پیدا ہو گیا ہے . . . اس لیے زبان دانانِ ایران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویانِ ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔"[17]

"نوادر الالفاظ" میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف "غرایب اللغات" کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں اُردو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں یہ زیر تالیف تھی ۔[18]

علمِ لغت : مثمر ـــــ یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف "المزہر" کے طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۰۱ اصولوں پر مشتمل ہے جن میں فصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، امالہ ، توافقِ الفاظ ، تعریف الفاظ فارسیہ ،

مشترک و مترادف اور توابع کے اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔[۱۹]

فن بلاغت : عطیۂ کبریٰ ـــ علمِ بیان میں ۔
موہبتِ عظمیٰ ـــ علمِ معانی میں ۔

شرح : خیابان ـــ شرح گلستان سعدی ، شگوفہ زار ـ شرح سکندر نامہ ، شرح قصائدِ عرفی ۔

سراج وہاج ـــ حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں ۔ شرح گل کشتی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے ۔[۲۰]

نقد و نظر : تنبیہ الغافلین ـــ حزیں کے اشعار پر تنقید ۔ ''مجمع النفائس'' میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں ''تنبیہ العارفین'' لکھا ہے۔[۲۱] ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو۔

سراج منیر ـــ ابوالبرکات منیر لاہوری نے عرفی ، طالب ، زلالی اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے ۔

داد سخن ـــ ''ملا'' شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی ۔ منیر لاہوری نے اس کا محاکمہ کیا ۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم محاکمے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا ۔

تذکرہ : مجمع النفائس ـــ اس میں ۳۰۰ فارسی شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج ہے ۔ یہ ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء میں مکمل ہوا ۔ آرزو کے ایک شاگرد ستانھ سنگھ بیدار نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع ''گلزار خیال اہل معنی جہاں'' سے ۱۱۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں ۔

متفرقات : پیام شوق ـــ خطوط کا مجموعہ ۔
گلزار خیال ـــ موسم بہار اور ہولی ۔
آبروئے سخن ـــ در صفت حوض و فوارہ و تاک ۔

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے ۔ انہوں نے لسانی ، علمی اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہلِ علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی ۔ اُردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں :

(۱) آرزو نے اُردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اُردو الفاظ کا مقابلہ کرکے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی ۔ انہوں نے نہ صرف اُردو و فارسی کے توافق کا مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا ۔ ''مثمر'' میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے ۔

(۲) 'اُردو' کا لفظ زبان اُردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الالفاظ[۲۲] میں کئی جگہ استعمال کیا ہے ، مثلاً :

(الف) ''و در اُردوئے معلیٰ می باشیم شنیدہ ایم ۔''

(ب) ''لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبان اکبر آباد و شاہ جہان آباد نیست ۔''

(ج) ''لیکن لکھنوڑا در عرف اُردو وغیرہ بہ معنی حرف ناز و غرور است ۔''

(د) ''لیکن پڑبھنا زبان اُردو و اہل شہرہا نیست ۔''

(۳) آرزو نے اُردو شعرا میں اعتماد پیدا کرکے انہیں ریختہ میں بطرزِ فارسی شعر کہنے پر مائل کیا ۔

(۴) آرزو نے سبکِ ہندی کو سبکِ ایرانی کے مقابلے میں کھڑا کرکے ، برعظیم کے مخصوص تہذیبی ، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر ، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے ۔ اسی بحث کے ذیل میں اُردو زبان کے قواعد ، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جا بجا اشارے کیے ۔ اُردو املا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے ۔

(۵) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی ، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی ۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ ، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے ، اُردو لغت نویسی اور اُردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے ۔

میر عبدالواسع ہانسوی نے عہد اورنگ زیب میں ''غرائب اللغات'' کے نام

سے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک لغت لکھی جس میں مخصوص اُردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ "غیر معروف نام ، بہت سی اشیا اور نامانوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے پورا فائدہ اور عام نفع حاصل ہو"[۲۳] خان آرزو کی نظر سے "غرائب اللغات" گزری تو انہیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں۔ آرزو نے اس لغت میں بہت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت ، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہوتے ہوئے بھی اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اور از سر نو "غرائب اللغات" کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام "نوادر الالفاظ" رکھا۔ اس لغت کا مقصد بیان کرتے ہوئے آرزو نے لکھا "ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کامگار اور عالم نامدار نے فنِ لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام "غرائب اللغات" ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ کو ، جن کے فارسی عربی یا ترکی متبادل الفاظ یہاں کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں ، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کہیں کہیں غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک نسخہ ترتیب دیا۔ جس جگہ کوئی غلطی معلوم ہوئی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے"[۲۴]:

آرزو کا دائرۂ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا۔ "غرائب اللغات" "نوادر الالفاظ" کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح ، الفاظ کے اضافے ، لسانی مباحث ، تلفظ و املا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے۔ عبدالواسع ہانسوی نے اُردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے ، مثلاً جچہ (زچہ) ، ریحل (رحل) ، آفتاوا (آفتابہ) ، پچاوا (پزاوہ) ، چرکھی (چرخی) وغیرہ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں۔ اسی طرح "غرائب" میں عبدالواسع ہانسوی نے "چھرا" کے معنی "اُسترا" دیے ہیں۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ استرا نائی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا قصائی یا ڈاکو کے پاس۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا استرا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا۔ نظامی نے پندرھویں صدی کے اوائل میں اپنی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ"[۲۵]

میں اسے انھی معنی میں استعمال کیا ہے:

۱۰

سرو وہ دوانگی جو ہو دھر سیتیں   شکر در دہاں اُسترہ آستیں

خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ "امیر خسرو کے منظومہ رسالے میں چھرے کے معنی اُسترے کے ہیں اور ہندوستان کے قصبات میں اسی طرح بولا جاتا ہے۔[۲۶] ہانسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا جب کہ آرزو نے فصحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا۔ اسی لیے "نوادر" ، غرائب پر ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے۔ "نوادر" میں آرزو نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا۔

(۱) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اُردو الفاظ کے مخارج پر بحث کرکے تقابلی لسانی مطالعے کی بنیاد رکھی جسے وہ "توافق لسانین" کا نام دیتے ہیں۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی ہے ، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کتابی (سنسکرت) ہے۔ لفظ "پری" کے تحت بتایا ہے کہ ترکی میں اسے "ساچق" کہتے ہیں۔ چکو ، ترکی لفظ "چقو" کا اُردو روپ ہے۔ "چلون" کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف "چیق" ہے جو ترکی لفظ "چغ" کی فارسی شکل ہے۔ لفظ "چیرا" کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ اُردو لفظ ہے جو "بسبب علمیت" فارسی میں مستعمل ہو گیا ہے۔ "دلال" کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے۔ "غول" ترکی لفظ ہے۔ کجاوا ، جس کے معنی "محمل شتر" ہیں ، فارسی لفظ ہے۔ اسی طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی روزمرہ کے لیے اُردو میں کیا روزمرہ ہے ، مثلاً "ابر شود" کے ذیل میں لکھا ہے کہ اس کا اُردو مترادف "بادل اُلھی" ہے۔ "جنیت" کے ذیل میں لکھا ہے کہ جنیت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستانؔ میں 'برات' کا لفظ مستعمل ہے۔ جہاں کہیں کوئی لفظ "غلط عوام" ہوتا ہے آرزو اس کی بھی نشاندہی کرتے جاتے ہیں مثلاً "روش" عوام میں "روس" ہو گیا ہے۔ کنکرہ ، عوام میں کنکورہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ ہندی کتابی (سنسکرت) ، گوالیاری ، جیسے وہ افصح زبان ہائے ہند کہتے ہیں ، راجستھانی ، کشمیری ، پنجابی ، زبانِ اکبر آباد ، زبانِ شاہ جہان آباد کا بھی جا بجا حوالہ دیتے جاتے ہیں۔

"توافقِ لسانین پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اوّلیت شمار کیا ہے۔ "مثمر" میں لکھا ہے کہ "فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت اور اس ان کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے خیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے ۔"[۲۷] توافق لسانین کے تعلق سے "نوادر" میں جابجا اشارے کیے ہیں جو ہمیں ابھر ، آپ ، اجوائن ، آچار ، اٹا ، است ، اگست ، الاچی ، الگشت ، اوربب ، بڑ ، بسورنا ، بھو ، ناو ، پرمیو ، پھونک ، پیلو ، تالا ، ترونا ، ترمتی ، تھل ، تھوک ، توڑا ، لوپ ، جوا ، چھاج ، نچاکو ، چار ، چھوکرا ، چوپرا ، چوچی ، داد ، داکھ ، دھانے ، رندک ، رپٹھا ، سن ، کوڑی ، کمھوا ، کف ، کلال ، کیس ، کابر ، گردن ، گوہ ، لترا ، لٹو ، لنگر ، لنگوٹا ، ماپ ، مگرمچھ ، مہانی ، ناخدا ، لری ، پھکی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں ۔ اس اعتبار سے نوادر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اُردو علم اللسان کی پہلی کتاب ہے ۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں ، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ پھل پہلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے ۔ یہاں کا آڑو ترش ہوتا ہے جب کہ کابل ، کشمیر اور ولایت کا شیریں ، رس دار اور ملائم ہوتا ہے ۔ ارتھی بمعنی جنازہ موتے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا ۔ تنباکو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا ۔ پہلے یہ ملک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا ۔ جھومر کے سلسلے میں جہاں یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زیور ہے جسے ہندو اور دہقانی عورتیں سر میں پہنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ "گوجری" بھی اسی طرح کا زیور ہے اور "پاو رنجن" بھی اسی سمل کا زیور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے ۔ "دلی" کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ "ڈلی" دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دال مہملہ سے بدل کر دلی ہو گیا اور دہلی اسی لفظ کا معترب ہے ۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سریر کے ہیں ۔ تاریخ کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے ایلچی اور دوسرے بادشاہ زادے ملک خطا و ختن پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے "کت" مہیا کیے تاکہ وہ رات کو ان پر سو سکیں ۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھٹ کا رواج تھا ۔

تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں ، مثلاً لفظ "بگھار" کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ نواب منور و مبرور موتمن الدولہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک مغل سے لفظ بگھار کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں ۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا ، بہت دیر تک سوچتا رہا ۔ پھر کہنے لگا کہ "بگار" تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہلِ ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی ۔ اسی طرح بیسن کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ایک ظریف نے سلاطین ہند کی کسی بیگم کو لکھا کہ 'مبوسہ' بے سن کی خواہش ہے ۔ بیگم سمجھ گئیں اور لکھا کہ 'مبوسہ' بے سن پیغام سے کبھی نہیں ملتا ۔ نکتہ یہ ہے کہ 'مبوسہ' اگر بغیر س اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ رہ جاتا ہے ۔ ظریف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور بیگم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ یہ پیغام کہاں مل سکتا ہے ؟

(۳) "نوادر" میں آرزو اصولِ املا و اصولِ لغت کی طرف بھی اکثر اشارات کرتے ہیں ، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور تلفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جا سکتا ۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جا سکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص ، جاہل و تعلیم یافتہ میں یکساں طور پر بولا جانے لگے ۔[۲۸] ایسی صورت میں یہ لفظ اسی تلفظ کے ساتھ داخلِ لغت ہونا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے ، مثلاً "خط زن" دراصل "قط زن" ہے اور چونکہ اہلِ ہند قاف ، صاد ، ضاد ، طا ، ظا ، عین ، غین ، فا کو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی بگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا بے جا ہے جیسے جہلا مسجد کو مسجد کہتے ہیں لیکن مسجد کو سند کا درجہ ہرگز نہیں دیا جا سکتا ۔ البتہ مسجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرنے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا ۔[۲۹]

(۴) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادر سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اُردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کرکے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادر سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جا سکتی ۔[۳۰] دادِ سخن (۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء) کے مقدمہ دوم[۳۱] میں بھی آرزو نے اسی نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے ۔

(۵) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے مختفی پر ختم ہوتا ہے اہلِ ہند الف لاتے ہیں جیسے لالا (لالہ) ، چلا (چلہ) لیکن فارسیاں ایسے ہندی لفظ کو ، جو الف پر ختم ہوتا ہے ، ہائے مختفی سے لکھتے ہیں جیسے بنگالا کو بنگالہ ، مالوا کو مالوہ ، روپیا کو روپیہ ۔ اس لیے اُردو میں اس قسم کے الفاظ کو ہائے مختفی سے لکھنا غلط ہے ۔[۳۲] چمچا فارسی لفظ ہے کہ اہلِ ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں ۔[۳۳] اسی طرح پھندنا ، تقشا الف سے لکھا جاتا۔

ہے[۳۴] اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولا ہی لکھا اور بولا جاتا ہے[۳۵] اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اپنے دفاتر کو یہ ہدایت دی تھی کہ سارے ہندوی الفاظ مثلاً بنگالہ ، مالوہ ، لسوڑہ وغیرہ کو ہائے مخفی کے بجائے فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ کو ہندی میں ہائے مخفی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا محض غلط اور تحقیق سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔[۳۶]

(۶) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آ کر اُردو کا جزو بن گئے ، مثلاً ادا ، آن ، اسپغول ، آتاوا ، اوریب ، بقچا ، پتاوا ، چپاتی ، چاکو ، خود ، نواڑ ، سوغات جلاہہ ، شاہ بالا[۳۷] وغیرہ اس زمانے میں اُردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسانا ، اولبھانا ، چڑاونا ، لٹاونا واؤ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج یہی الفاظ اُکسانا ، اُبھانا ، چڑانا اور لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں پڑھنا ، باہنا بولے جاتے تھے ۔ آج انھیں پڑھنا ، باپنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اُردو کا بھی یہی مزاج رہا ہے کہ وہ کرختگی کو نرمی و ملائمت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ میں ، جو آج ڑ سے بولے جاتے ہیں اس دور میں ڈ سے بولے جاتے تھے ، مثلاً بلھنا ، باڈھ ، پیڈو ، چھوڈنا ، ساڈھو ، کلمی ، کاڈھا ، کڈیا ، ماڈھی ، مسوڈھا وغیرہ ۔ یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و انبالہ میں آج بھی یہ الفاظ ڈ کے ساتھ قصباتیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(۷) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور معنی کا باریک فرق سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھیے :

انگڑائی : حالتے کہ بہ سبب کاہلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی در بدن پیدا شود ۔ (ص ۳۰)
اولکھ : مقدمۂ خواب ۔ (ص ۴۴)
اولٹے پاؤں پھرنا : بر قفا برگشتن بطوریکہ رفتہ باشد ۔ (ص ۴۶)
باسی : چیزے کہ شب برآن گزرد مثل طعام و گل ۔ (ص ۵۶)
بھاپ : بخارے کہ از آبِ گرم از دیگ طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان برآید ۔ (ص ۶۰)

بڑبڑانا : از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۴۲)
بسورنا : ساختن رو برائے گریہ چنانکہ اکثر اطفال را باشد ۔ (ص ۴۳)
بھوبھل : خاکستر سوزان کہ در آتش ماندہ باشد ۔ (ص ۸۴)
بوندا باندی : کم کم بارانِ ابر ۔ (ص ۸۹)
پُڑی یا پُڑا : کاغذے کہ چیزے درآن نہادہ بپیچند مثل قرنفل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)
تالی : ہر دو دست بہم زدن کہ صدا برآید ۔ (ص ۱۳۱)
چٹاخ سے چوماں لینا : بوسہ گرفتن باآواز ۔ (ص ۲۰۰)
دیورانی جٹھانی : دو زن کہ در نکاح دو برادر باشند ۔ زنِ برادر کلاں را جٹھانی و زن برادر خورد را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۹)
گیلڑ : پسر شوئے از زن دیگر و پسر زن از شوئے دیگر ۔ اگر پسر باشد پُسندر و اگر دختر باشد دُختندر ۔ (ص ۳۸۵)

لغت نویسی میں تشریحِ معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیا اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے بھی آرزو ایک اہم لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی "خوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی"[۳۸] نے چار چاند لگا دیے تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "ان کا مرتبہ والا ریختہ سے بالا تر ہے لیکن کبھی کبھی تفننِ طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبعِ عالی سے کہہ لیتے ہیں ۔"[۳۹] اُردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف تذکروں میں کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح اُردو کلام میں بھی ایک ٹھہراؤ اور سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و محاورہ کے برجستہ استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی اُردو شاعری فارسی کے

دوسرے ریختہ گویوں کے مقابلے میں زیادہ پختہ شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

جان تجھ پر کچھ اعتماد نہیں　　زندگانی کا کیا بھروسا ہے

اس شعر میں "جان" سے صنعتِ ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن یہاں ایہام جزوِ شعر بن گیا ہے ۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھیے :

رات پروانے کی اُلفت میں روتے روتے
شمع نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
داغ چھوٹا نہیں ، یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے
کس پریرو سے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
کہ میں دیوانہ اٹھا خواب سے سوتے سوتے
خیر لوٹنے ہے صنم مفت لٹے خط کی بہار
ہم یونہی اشک کے دانے رہے بوتے بوتے

ان اشعار میں جذبات و احساسات پختگیِ اظہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شمالی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں ۔ جب آرزو کہتے ہیں :

عبث دل بیکسی پہ اپنی توں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
مے خانے بیچ جا کر شیشے تمام توڑے
زاہد نے آج اپنے دل کے پھپھولے پھوڑے

تو وہ اُردو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا میں ایک اعتماد پیدا کرتے ہیں ۔ ان کی ایک غزل ہے :

آتا ہے صبح اٹھ کر تیری برابری کو
کیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
دل مارنے کا نسخہ پہنچا ہے عاشقوں تک
کیا کوئی جانتا ہے اس کیمیا گری کو
اس تند خو صنم سے ملنے لگا ہے جب سے
ہر کوئی مانتا ہے میری دلاوری کو
اپنی فسوں گری سے اب ہم تو ہار بیٹھے
بادِ صبا یہ کہنا اس دل ربا پری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہیں ترستے
اے آرزو ہوا کیا بخت کی یاوری کو

آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رنج تیرِ آہ سے میرے زبس کھینچا
لبوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کھینچا
مرے شوخِ خرابانی کی کیفیت نہ کچھ پوچھو
بہارِ حسن کو دی آب اس نے جب چرس۳۰ کھینچا
رہا جوشِ بہار اس فصل گر یوں ہی تو بلبل نے
چمن میں دستِ گلچیں سے عجب رنج اس برس کھینچا
کیا یوں صاحبِ محمل نے سن کر سوز مجنوں کا
تکلف کیا جو نالہ بے اثر مثلِ جرس کھینچا
نزاکت رشتہ الفت کی دیکھو سانس دشمن کی
خبردار آرزو تک گرم کر تارِ نفس کھینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں ۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے اور نہ وہ ابتذال جو محمد شاہی دور کی زوال آمادہ تہذیب کے باعث معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا ۔ یہاں ہمیں فارسی شاعری کی سنجیدگی اور تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے اور زبان و بیان میں رچاوٹ سی محسوس ہوتی ہے ۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر ، درد اور سودا کی شاعری میں نکھرتا ہے ۔ لیکن آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دیا تھا ۔ سرانجام میں بھی ایہام مقبول تھا اسی لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور کی ترجمانی اور ایہام گویوں کی ہم نوائی کرتے ہیں :

ہرگز نظر نہ آیا ہم کو سجن ہمارا
گویا کہ تھا چھلاوا وہ من ہرن ہمارا
تیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے
غنچے نے گانٹھ باندھا آخر سخن ہمارا
دریا عرق میں ڈوبا تجھ سیم تن کے آگے
موتی نے کان پکڑے تیرے سخن کے آگے
کھول کر بند قبا کو ملکِ دل غارت کیا
کیا حصارِ قلب دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم سنے
کیا لعل۔ قیمتی دیکھو جھوٹھا نکل گیا
رکھے سپارۂ دل کھول آگے عندلیبوں کے
چمن کے بیچ گویا پھول ہیں تیرے شہیدوں کے

آرزو نے ایہام گویوں کی بھی راہنمائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں بھی اعتماد پیدا کیا۔ آبرو، یک رنگ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ ساتھ ساتھ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے تازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایہام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتماد پیدا ہوا۔ سودا، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگِ سخن کے نقاشِ اول ہیں۔

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آبیاری کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنمائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے مقرر کیے تھے۔ فنِ شعر میں ان کی رائے سارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی۔ دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیثِ قدسی کا سا درجہ دیتے تھے۔ شعرا اور اہلِ علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انھیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔ خوشگو نے اپنا تذکرہ "سفینۂ خوشگو" اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا۔[۳۱] مخلص ان سے مشورہ سخن کرتے تھے۔[۳۲] حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشیں۔"[۳۳] خواجہ محمد عبدی خان خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی۔[۳۴] عاشقی نے نشترِ عشق میں لکھا ہے کہ میرزا محمد رفیع سودا "موزونیتِ طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیتا تھا۔"[۳۵] گردیزی نے لکھا ہے کہ "میاں آبرو و میاں مضمون، جنھوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے، ان سے استفادۂ سخن کیا ہے اور انھی سے زبانِ ریختہ حاصل کی ہے۔"[۳۶] ٹیک چند بہار نے اپنی مشہور لغت "بہارِ عجم" میں ان سے استفادہ کیا ہے۔ الند رام مخلص نے "مراۃ الاصطلاح" میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے۔ ایسے راہنما، جو اپنے دور کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں۔ میر قدرت اللہ قاسم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ "جیسے امام ابو حنیفہ علمائے اہلِ حق کے امام کہلاتے ہیں اسی طرح شعرائے اردو خان آرزو کے عیال کہلائے جاتے رہیں گے۔"[۳۷]

الند رام مخلص اور ٹیک چند بہار بھی رواجِ زمانہ اور آرزو کی تحریکِ ریختہ کے زیرِ اثر ہی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

الند رام مخلص ۱۱۱۱ھ[۳۸] – ۱۱۶۴ھ (۱۶۹۹–۱۷۰۰ — ۱۷۵۰–۵۱ء) بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انشا پرداز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع وقائع میں مخلص نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گجپت رائے کی بدولت امیر الامراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد راجہ ہردے رام نے صمصام الدولہ کو پچاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ راجہ ہردے رام محمد شاہ کے وزیر اعظم اعتماد الدولہ محمد امین خان بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔[۳۹] اس خاندانی پس منظر میں مخلص ۱۱۳۲ھ/۲۰–۱۷۱۹ء میں اعتماد الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۵۳ھ/۴۱–۱۷۴۰ء میں "رائے رایان" کا خطاب ملا۔[۵۰] خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوقِ شاعری مخلص نے ورثے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رسیا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے کتب خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ مخلص نے خود لکھا ہے کہ "کتب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔"[۵۱] پہلے بیدل سے مشقِ سخن کی اور پھر آرزو سے "مشور و مربوط"[۵۲] رہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ "اس کے حسنِ اخلاق، انسانیت اور وفا کوشی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ شاہ جہان آباد میں فقیرِ آرزو کا قیام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۲۲ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے پہلو تہی نہیں کی ہے۔"[۵۳] خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرزِ صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دانش کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔ "اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔"[۵۴] آرزو نے لکھا ہے کہ "فنِ شعر و انشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔"[۵۵] لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھمی نرائن شفیق نے لکھا ہے کہ "اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔"[۵۶] مخلص کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دانی، شاعری و انشا پردازی۔ ان کی تصانیفِ نثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر کتبِ تاریخ میں نہیں ملتے۔ مخلص کی تصانیف یہ ہیں:

(١) گلدستۂ عشق[57] (١١٤٤ھ/٣٢ - ١٧٣١ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ عطرکات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(٢) رقعات (١١٤٩ھ/٣٧ - ١٧٣٦ع) ۔ اس مجموعے میں ٣٥ خطوط شامل ہیں جن میں سے ٨ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتماد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، محمد یار ، قزلباش خاں اُمید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(٣) گلدستۂ اسرار[58] ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے صوبے دار کابل کو بھیجے اور صوبے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے مخلص کو بھیج دیے ۔

(٤) ہنگامۂ عشق (١١٥٢ھ/٤٠ - ١٧٣٩ع) ، اس میں ملک محمد جائسی کی پدماوت کے اس قصہ کو ، جو کنور سندر سین اور رانی چندر پربھا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، مخلص نے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

(٥) مرآۃ الاصطلاح (١١٥٨ھ/١٧٤٥ع) ، اس میں مخلص نے ان تازہ فارسی اصطلاحات و محاورات کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملتے ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اُردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی نکتے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جابجا ملتی ہیں ۔ "یہ کتاب نہ ہوتی تو مخلص کے بعض معاصر شعرا کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔"[59]

(٦) چمنستان (١١٥٩ھ/١٧٤٦ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو "مرآۃ الاصطلاح" اور "وقائع بدائع" میں آ چکی ہیں ۔

(٧) وقائع بدائع ،[60] اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، مخلص ان کا عینی شاہد ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیام دہلی کا ذکر ہے ۔ اس سے برہان الملک سعادت خاں کی وہ سازش بھی سامنے آتی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(٨) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ١١٥٥ھ/١٧٤٢ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(٩) سفر نامہ ، صفر ١١٥٨ھ/٢٤ فروری ١٧٤٥ع کو محمد شاہ نے نواب سید علی محمد خاں بہادر کے خلاف اعلان جنگ کرکے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ محمد شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ مخلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامچہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ امرا کی باہمی آویزشوں ، ریشہ دوانیوں کی داستان اور سیاسی اور ملکی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(١٠) پری خانہ ، (١١٤٤ھ/٣٢ - ١٧٣١ع) مخلص کو خطاطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ "پری خانہ" خطاطی و مصوری کا مرقع ہے جس کا دیباچہ مخلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مرقع ہے جس کے بارے میں خوشگو نے لکھا ہے کہ "اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا ۔"[61] اور مخلص کے وہ تین شعر بھی دیے ہیں جو "برسر تصویرے" اس نے لکھے ہیں ۔

مخلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور مہذب و روایتی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلیقے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی نثری تصانیف کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اُردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا انشا پرداز و پُرگو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے ریختہ میں شاعری کرکے اس دور کے ریختہ گویوں میں اعتماد پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عرشی نے کلیات نظم فارسی سے مخلص کا وہ اُردو کلام مرتب کیا ہے جو "اشعار ریختہ کہ کبھی کبھی تفریح طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں"[62] کے تحت مخلص نے کلیات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ مخلص نے اپنے فارسی و اُردو اشعار کا ایک انتخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پٹنہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اُردو کے منتخب اشعار کی تعداد ٢١ ہے ۔ ٢٠ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس "انتخاب" میں ہے ۔ مخلص کے کل اشعار کی تعداد ٣٢ ہے ۔ مخلص کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کریں گے فصل گل سے دھوم ، آشنا ہے باغباں اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، مہرباں اپنا

خدا سے ٹک تو ڈر شیریں ، خبر لے اس بیچارے کی
کیا فرہاد نے تیشے سے سر لوہو لہان اپنا
ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
اٹھا لے اس چمن سیں عندلیب اب آشیاں اپنا
بھرا ہے دردمندی کا دھواں اس کے دماغ الغر
دکھایا چاہیے لالہ کوں داغِ خوں چکاں اپنا
غزالاں بیچ چرچا ہے ترے مژگان و ابرو کا
ہمے بھی ٹک دکھایو اے میاں ترکش کماں اپنا

اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشم دنبالہ دار پیارے کی | من ہرن ہیں ہرن ستارے کی
زلف بیچ منے چھپالا کیا | ہم سے بھی پیچ اے تمارے کی

جنوں پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
بہار آئی دوانے ، کچھ خبر ہے ؟
خلق کوں تشنگی دیدار تجھ گل کی جالی ہے
عرق سے لب تری چاہِ ذقن گویا گلالی ہے
مل کے اون مژگاں نے ابر سوں کیا دل کو تلف
مسجد جامع میں گویا ہو رہی ہے جنگِ صف
دھوم آونے کی کس کی گلشن منے پڑی ہے
ہاتھ ارگجے کا پیالہ نرگس لیے کھڑی ہے

مشک کا دل ختن سیں ڈولا ہے | پیچ زلفاں کا کس نے کھولا ہے
ہے ہوا میں پتنگ اس گل کا | یا پری کا اڑن کھٹولا ہے

صبا یوں عرض کر ان لاڈلی زلفوں کی خدمت میں
بھلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا پھر تمہارا ہے
چھپا مت آوتی ہے توں صبا اس گل کے کوچے میں
بیان بارے تو کر کس حال میں مخلص ہمارا ہے

مخلص کے اردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان ایہام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا اثر تھا لیکن تفننِ طبع کے باوجود سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ ریختہ میں بھی مخلص وہی علامات و اشارات مثلاً فصل گل ، باغباں ، چمن ، عندلیب ، گلشن ، نرگس ، فرہاد ، تیشہ ، لہو ، مژگاں ، ابرو ، ترکش ، کماں ، چشم ، جنوں ، دل ، عقل ، بہار ، خط ، لب ، زلف ، قفس ، مشک ، حنا ، صبا ، کوچہ ، داغ ، وغیرہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتی ہیں ۔ اس کے موضوعات بھی وہی ہیں ۔ مخلص اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہنا چاہتا ہے ۔ یہی مخلص کی قوت ہے اور تخلیقی سطح پر یہی اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند بہار کی ریختہ میں ہمیں جذبے کی کسک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند بہار دہلوی ۱۰۹۹ھ ف ۔ ۱۱۸۰ھ(۱۶۸۷-۸۸ء—۱۷۶۶-۶۷ء) بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاگرد تھے ۔ ان کی مشہور زمانہ لغت "بہار عجم" فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی زبان اور اس کے استعمالِ الفاظ پر بہار کی گہری نظر تھی ۔[۶۳] انھوں نے بطور سیاحت ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔[۶۴] منشی دیبی پرشاد بشاش نے لکھا ہے کہ

ف ۔ بہار کے سنینِ ولادت و وفات نہیں ملتے لیکن وہ اشارات جو خود بہار نے "بہار عجم" میں دیے ہیں ان سے ان دونوں سنین کا تعین ہو سکتا ہے ۔ بہار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ء میں مکمل ہوئی ۔ "یادگار فقیر حقیر بہار" اس کا مادۂ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود "بہار عجم" کے دیباچے (ص ۲ ، جلد اول ، مطبع سراجی محمد سعادت علی خاں ۱۸۶۶ء) میں لکھا ہے کہ "خاکسار بے اعتبار بہار کہ اس نیازمند کو آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۳ سال ہو چکی ہے ۔" گویا ۱۱۵۲ھ میں بہار کی عمر ۵۳ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بنتا ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی بہار مسلسل "بہار عجم" میں ترمیم و تنسیخ کرتے رہے اور جیسا کہ "بہار عجم" کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، انھوں نے اسے سات بار صاف کیا اور آٹھویں بار پھر صاف کرنا چاہتے تھے کہ توئی نے ضعف پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد الدرس نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ ٹیک چند بہار سے حاصل کر لیا (بہار عجم ، جلد دوم ، ص ۸۰۳) اور ۱۱۸۲ھ/ ۶۹-۱۷۶۸ء میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا عرصہ بھی لگا جو دونوں جلدوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ نہیں ہے تو بہار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ/۶۷-۱۷۶۶ء متعین کیا جا سکتا ہے ۔ (ج - ج)

بہار عجم ، جواہر الحروف ، ابطال ضرورت ، نوادر المصادر ، بہار بوستان ان کی تصانیف ہیں ۔[۶۵] ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف "جواہر الترکیب" کا نام لیا ہے ۔[۶۶] وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پھیلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی ۔ ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اُردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے ۔ بہار کے اُردو کلام کو دیکھ کر ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ انھیں زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
تکلف بر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے نسبت
کہتے ہیں عندلیب گرفتار مجھ کو دیکھ
اُمید چھوٹنے کی نہیں اس بہار بیچ
دل ہمارا لے کے کیوں انکار کرتے ہو سجن
کس سے یہ سیکھے ہو تم لے کر مُکر جانے کی طرح
وہی یک ریسمان ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زنّار کہتے ہیں
اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنّار کہتے ہیں
نہیں اس شوخ سا رنگیں ادا گل
اگر رنگیں ہوا تو کیا ہوا گل
گیا ہے عشق کی رہ بیچ پا برہنہ بہار
تمام دشت ہے پُرخار دیکھیے کیا ہو
ناز ہے جا و لطف ہے موقع
دلبروں کی ادا ہے کیا کچھ
کوئی کس ساتھ فصل گل میں دل کو پرچاوے
نہ ساقی ہے ، نہ ساغر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہمدم ہے
ہمیں واعظ ڈراتا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
معاصی گو ہمارے بیش ہوں کچھ مغفرت کم ہے
نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
ہمیں ایسا خرابات کیا ، تجھ کوں مناجاتی

بہار کے کلام میں فارسی روایتِ غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اُردو پن بھی نمایاں ہے اور یہی اُردو پن ان کے ہاں ایک لہجے کو جنم دے رہا ہے ۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے ۔ بہار کے ہاں بھی یہ رنگِ شاعری ملتا ہے :

اسی درگہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بِن مانگے فضول ہے طلب لالا
منظور سیر لالہ جو ہو اس بہار بیچ
پھولا ہے خوب دیکھ دلِ داغ دار بیچ
کنعاں نے ماہ مصر میں کب سلطنت کری
کم ہی کوئی عزیز ہوا ، ہو وطن کے بیچ

بہار کے ہاں زبان و بیان صاف ہیں ۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے ۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اُردو ہے ، اسی لیے جب ہم بہار کے کلام کا مقابلہ قزلباش خاں اُمید یا مخلص سے کرتے ہیں تو ہمیں بہار کے کلام میں قدرتِ اظہار اور رچاوٹ کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے ۔

خانِ دوراں ، نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں درگاہؔ ۱۱۲۲ھ[۶۷] – ۱۱۸۰ھ (۱۷۱۰ – ۶۴ • ۱۷۶۶ء) ان شعرا میں ہیں جنھوں نے نہ صرف فارسی و اُردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابلِ ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو محمد شاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورتِ حال پر روشنی ڈالتی ہے ۔ "مرقع دہلی" اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے ۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلے کیا تھے ۔ مزاروں پر لوگ جاتے تھے تو وہاں کیا ہوتا تھا ۔ عیش پرستی ، بزم آرائی ، رنگین مزاجی ، نغمہ سرائی ، میرزائیت ، مے نوشی ، رقص و سرود ، امرد پرستی ، عشق بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے ۔ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں کن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کے کیا کھیلتے تھے ۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے ، کون سی طوائفیں اور ڈومنیاں تھیں جن کی ادائے دلفریب پر سارا معاشرہ لہلوٹ تھا ۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں کس قسم کی اشیا فروخت ہوتی تھیں ۔ کون کون سے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے ۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

یک رخا ہو گیا تھا اور بے اخلاقی لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور امرائے کبار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامچہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قلی خان جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۳۹ - ۱۷۳۸ع میں دکن سے دلی آئے۔ نادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر محمد شاہ پر یہ پڑا کہ اس نے ساز و نوا کو بحکم قلم موقوف کر دیا۔ ''سوانح قاہر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و نوا سے منحرف ہو گیا اور ارباب نغمہ کو بالکلیہ موقوف کر دیا۔''[۶۸] مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں ریختہ کا رواج عام ہو گیا تھا۔ منقبت کہنے میں جاوید خان،[۶۹] مرثیہ گوئی میں مسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔[۷۰] محمد نعیم ریختہ میں ایسی شاعری کرتا تھا جیسے فارسیان فارسی میں کرتے تھے۔[۷۱] محفلوں میں فارسی اور ریختہ کے اشعار ساتھ ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی نثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اُردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ''در ہمیں عقل چھل پھل ڈھاڑے وارد شدہ بود۔''[۷۲]

اسد خان اورنگ آبادی نے درگہ کے یہ تین شعر اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں:[۷۳]

بغیر اس کے کہو کون شاہ مرداں ہے
خدا نے سیف دیا اور رسول نے دختر

مرثیے کے دو شعر یہ ہیں:

پکھراج غم سے زرد، زمرد ہے زہر نوش
موتی کے دل میں چھید ہے، نیلم سیاہ پوش
اس دکھ سے آتش دل یاقوت ہے خموش
مرجان لہو و لعل بدخشاں لہو لہو

پہلا شعر درگہ کے اس قصیدے کا ہے جو منقبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ قصیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگہ کو ''بلائے ناگہانی'' کے طور پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، قحط و قلت نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنس جواہرات کے مول بک رہی تھی اور درگہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولہ توپ اور صدائے بان

کے ہر وقت کے شور سے کان پھٹے جاتے تھے۔ درگہ اسی تردد میں تھے کہ آنکھ لگ گئی۔ خواب میں ایک ''پیر نورانی'' کو دیکھا جنھوں نے:

کہا کمال عنایت سے کیا ہے فکر تجھے
ہے تیرے کام کا حامی امام جن و بشر
شہ سریر کرامت، امیر کل امیر
ولی حضرت مولیٰ وصی پیغمبر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے:

اسیر پنجہ تعذیب صامت و ناطق
غریق لجہ تخریب ہے گا سب لشکر
نہیں ہے گشتہ بازار پر اناج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سبھی نقد و جنس ہے کمتر
گیہوں کی جنس ہے نایاب مثل آدم خوب
مثال اُس نظر آتی نہیں ہے اب تنور
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش خوروں نے
ہے دال ان کی رکاکت پہ باکمال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو باجرا عالم
نہیں ہے ہمت اک جو کسی میں بل کمتر
نظر بچا کے نکلتے نہ ہوویں قرب و جوار
فقیر و سائل و محتاج نوکر و چاکر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
کہیں جوار جوار از رجوع جوع اثر
غنی فقیر سبھی مبتلا بہرنج بہرنج
دھیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطر
نکل گیا ہے رئیسوں کا بھی بلشتون اب
تلاش دال اُڑاتے ہیں دوڑتے گھر گھر
خراب حال ہوا ہے دواب پچھا سب
زبون و خستہ و مجروح، لنگ اور لاغر

ہوا ہے تِلّی و السی کا تیل گھی کے عوض
بجائے روغنِ بادام ہے کا تیل کرر
نہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاری
چنے کا ساگ کبھو اور کرر کبھو گاجر
ہوا ہے قحط سے سب ذی حیات کو تہوکا
بشر کو جوعِ بقر اور بقر کو جوعِ شتر
غرضکہ سخت مصیبت میں ہیں وضیع و شریف
غنی فقیر سبھی احتیاج سے مضطر
تمام روز کسر بستہ سب غنی و دنی
ہے زیرِ بار دواب غریب شام و سحر
رئیس وقت ہے تمام تغیر درہمہ وقت
بسانِ طوطیٔ بے نطق طائر بے پر
ہوئی ہے خلق پہ کیا شاق مرجعیت غیر
ہزار حیف مسیحا صفت ہیں تابع خر

اس قصیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دورِ سودا و میر کا نمونہ شاعری معلوم ہوتا ہے۔ فارسی تراکیب کا جماؤ، الفاظ کا دروبست، لہجے کی گرمی اور خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس پر فارسی قصیدے کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ اُردو زبان کے دکنی روپ کے بجائے اس میں شمال کی جدید زبان اور روزمرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ قصیدہ منقبت میں لکھا گیا ہے لیکن اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ یہ قصیدہ اس دور کے فارسی کے ایک ریختہ گو کا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

میر غلام علی آزاد بلگرامی ۱۱۱۶ھ[۶۴] — ۱۲۰۰ھ (۵-۱۷۰۴—۱۷۸۶ء)

جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی دھوم مچی ہوئی تھی، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے۔ ان کا اُردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کوئی رائے نہیں دی جا سکتی۔ آزاد بلگرامی نے اپنے حالاتِ زندگی نہ صرف 'سروِ آزاد' اور دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں[۶۵] بلکہ کم و بیش ہر فارسی تذکرے میں، جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا، ان کے حالات درج ہیں۔ ان کے شاگرد تمنا اورنگ آبادی نے 'گل عجائب' میں لکھا ہے کہ "جو اشعار ان کے دیوان فصیح البیان سے انتخاب ہوئے، اس سیرگاہ کے ناظرین کے سامنے پیش کیے

جاتے ہیں"[۶۶] اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دیے ہیں:

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
شوق ہے مجھ کو گلابی جام کا

کہوں کیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشاں ہے
نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جاناں ہے

تمنا اورنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا اُردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا۔ اس امر کی تصدیق کہ وہ اُردو میں بھی شاعری کرتے تھے، اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے "قصیدۂ عربی اور ایک ہندی غزل کے ساتھ جواب بھیجا۔"[۶۷] حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ "پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ ہندی میں جواب لکھا تھا۔"[۶۸] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "ایک روز خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا۔ ان ایام میں ان کی ہندوی مع تین جزو نقل کی اور ایک تالیف میں، جس کا نام انتخابِ حاکم ہے شامل کر لی۔"[۶۹] صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ "حضرت آزاد اگرچہ عربی فارسی کے شاعرِ مسلّم الثبوت تھے مگر حسبِ رواجِ زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا میں بھی کچھ کہہ لیتے تھے۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰ خلف سید نور الہدیٰ کی "تاریخ میلاد" میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے۔ اُس کے آخر میں ایک شعر عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لگایا ہے۔ وہ یہ ہے:

بھلی تاریکھ ہندی موں بکھانی ۔۔۔ رہے آنند سوں یہ پتر گیانی

اور کبھی کبھی حسبِ رواجِ زمانہ اُردو میں بھی فرمایا ہے۔ چنانچہ ایک شعر تذکرۂ "محفلِ شعرا" میں لکھا ہے:

گیا دھواں دھار اوس مسی سے اوس کے ہے قمرِ لب
دل جلوں کا بسہ ہے دودِ آہ دامن گیر لب"[۸۰]

ان شواہد کے بعد مقبول صمدانی کا یہ کہنا کہ "آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر نہیں کہتے تھے، وہ اس کو اپنے مرتبۂ عالی سے پست و دون سمجھتے تھے"[۸۱] کسی طرح صحیح نہیں ہے۔

آزاد بلگرامی، جنھوں نے تقریباً پوری بارھویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے دیکھی تھی، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ان کی عربی کو دوسرے فنون پر ترجیح حاصل ہے۔ ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور فصحا و بلغا میں مقبول

ہیں ۔"[۸۲] عربی میں انھوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے ۔ دیوانِ فارسی کے علاوہ 'السبعۃ السیارہ' میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۱۱۷۹ھ تا ۱۱۹۰ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ تا ۱۷۸۰ع) کا کلام شامل ہے ۔ بہت سے اُردو شعرا ان کے شاگرد تھے ۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں مآثر الکرام (۱۱۶۶ھ/۵۳-۱۷۵۲ع) سرو آزاد (۱۱۶۶ھ) ، خزانۂ عامرہ (۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ع) کی وجہ سے ہے جو مستند ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ایک اور کتاب نواب صمصام الدولہ شاہنواز خاں کی "مآثر الامرا" ہے ۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خاں ہیں لیکن ۱۱۷۱ھ/۵۸ - ۱۷۵۷ع میں وہ ایک جنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا ۔ اسی لوٹ میں "مآثر الامراء" کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا ۔ آزاد بلگرامی نے ان بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے ضائع ہو گئے تھے انھیں دوبارہ لکھ کر از سرِ نو مرتب کیا ۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے ۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں اُردو فارسی کی جگہ ضرور لے رہی تھی لیکن اثر کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باقی تھی اور نئے اُردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے ۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے ۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب ، اظہار کے سانچوں ، اصنافِ سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے ۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے ۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب ، اصناف ، موضوعات ، بحور و اوزان کو عربی سے لے کر اپنے ادب اور طرزِ احساس کا حصہ بنا لیا ۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانتے نے "طربیہ خداوندی" اطالوی زبان میں لکھی تو کہا کہ اس نے لاطینی کی بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ "ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں ، وہ ان کے پیچھے ہیں ۔"[۸۳] لیکن اس کے باوجود موضوعات اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل کیے ۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اُس وقت پیش آئی تھی جب انھوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو ذریعۂ اظہار بنایا ۔ انھوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب ، اصناف ، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا ۔ ہوریس نے کہا "میرے دوستو ! میں یہ

کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں ۔"[۸۴] یہی صورت اٹھارویں صدی میں اُردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی ۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اُردو ادب کو پیش آئی تھی ۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اُردو میں صرف تفننِ طبع کے لیے لکھ رہے تھے ، خاص اہمیت کے حامل ہیں ۔ انھوں نے اس دور کے اُردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا ۔ فارسی شعرا اُردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اُردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے ۔ ایہام گوئی کے پیچھے عبدالغنی قبول کشمیری کی شاعری تھی ۔ تمثیلیہ شاعری کے پیچھے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے متاخرین کی شاعری تھی ۔ تازہ گوئی کے پیچھے خان آرزو اور مرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی ۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اُردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جلد میر ، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے ۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ گلشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ "یہ سب مضامینِ فارسی کہ اب تک کام میں نہیں آئے ہیں انھیں اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ۔"[۸۵] اور اسی پس منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں ۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر قبول بھی کیا جا سکتا تھا ۔ سترھویں صدی میں یہ مشورہ یقیناً بے معنی و بے اثر ہوتا ۔ فارسی شعرا کی یہی اہمیت ہے کہ انھوں نے اُردو شعرا کو راستہ دکھایا ، انھیں اُردو زبان میں شعر کہنے کے گُر سکھائے ، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کر کے اُردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا ۔ اس سے معاشرے کی وہ چھپی ہوئی خواہش بھی پوری ہو گئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ایرانیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا ۔ اس دور کی اُردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کر دی ۔ یہ وہ صورتِ حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آگ کی طرح پھیل گیا ۔

حواشی

۱۔ "لازال غیب" سے تاریخ ولادت برآمد ہوتی ہے ۔ سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۱۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع ، "بگو ، آن جان معنی آرزو رفت" سے تاریخ وفات نکلتی ہے ۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ،

ص ۲۳۱ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۲- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، ص ۲ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۳- نکات الشعرا : ص ۳ -

۴- ایضاً : ص ۴ -

۵- مجموعۂ نغز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۴۲ ، ترقی اُردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ع -

۶- مجمع النفائس (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۷۹ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی -

۷- نکات الشعرا : ص ۱۶ -

۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ اقتدا حسن ، ص ۳۲ ، ۹۳ ، ۹۸ ، ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۹- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور -

۱۰- اُردو دائرۂ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۹۱ ، لاہور ۱۹۶۴ع -

۱۱- دادِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۱۲- ذکرِ میر : محمد تقی میر ، ص ۵۷ ، انجمن اُردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۱۳- سفینۂ خوشگو ۔ بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۲۰ ، ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۱۴- سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۷ ، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۱۵- مجمع النفائس (قلمی) ورق ۸۶ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۱۶- تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) ، آرزو ، ورق ۳۳ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی اور ”دادِ سخن“ آرزو ، مرتبہ دکتر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ، ۱۹ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۴ع -

۱۷- چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۳۹۰ھ -

۱۸- لفظ پساکھی کے ذیل میں اس سنہ کی طرف اشارہ کیا ہے - دیکھیے نوادر

الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۹ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ع -

۱۹- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۹۵ ، لاہور ۱۹۶۴ع - ”مثمر“ ڈاکٹر سید عبداللہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے مخطوطے سے مرتب کرکے اورینٹل کالج میگزین میں قسط وار شائع کر دی ہے -

۲۰- اُردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ، ص ۶۵ -

۲۱- مجمع النفائس کی وہ عبارت یہ ہے ”رسالہ تنبیہ العارفین مشتمل بر اعتراضات بر اشعار شیخ علی حزیں قریب سہ ہزار بیت“ (قلمی) (ورق ۳۳ ب) مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۲۲- نوادر الالفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ (الف) ص ۲۱۳ ، (ب) ص ۲۳۸ ، (ج) ص ۳۴ ، (د) ص ۳۳۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۱ع -

۲۳- غرائب اللغات (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۴- نوادر الالفاظ : ص ۳ -

۲۵- مثنوی کدم راؤ پدم راؤ : فخر دین نظامی ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، شعر نمبر ۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ع -

۲۶- نوادر الالفاظ : ص ۲۰۴ -

۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -

۲۸- نوادر الالفاظ : ص ۲۳ -
۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -

۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۲۲ -
۳۱- داد سخن : ص ۷ -

۳۲- نوادر الالفاظ ، ص ۴۶ ، ص ۲۰۹ -
۳۳- ایضاً : ص ۲۱۳ -

۳۴- ایضاً : ص ۲۵۰ -
۳۵- ایضاً : ص ۳۰۹ -

۳۶- ایضاً : ص ۲۱۰ -

۳۷- مقدمہ نوادر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۹ -

۳۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۶ع -

۳۹- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۴۲ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۴۰- چرس : دلو کلاں کہ گاواں کشند - نوادر الالفاظ ۲۰۲ -

۴۱- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -

۴۲- ایضاً : ص ۳۳۱ -
۴۳- مردم دیدہ : ص ۵۷ -

۴۴- ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ -

۴۵- دستور الفصاحت : سید احمد علی یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء -

۴۶- تذکرہ ریختہ گویاں : سید فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء -

۴۷- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء -

۴۸- مراۃ الاصطلاح لکھتے وقت مخلص ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں اپنی عمر ۴۵ سال بتاتے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ء متعین ہوتا ہے - دیباچہ سفر نامہ مخلص : ڈاکٹر سید اظہر علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۶ء -
نشتر عشق (قلمی) : حسین قلی خاں ، جلد دوم ، ورق ۴۲ ب ، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سال وفات ۱۱۶۴ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں : "وفات مخلص بعارضہ نفث الدم در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد -"

۴۹- سفرنامہ مخلص : ص ۷ (دیباچہ) -

۵۰- ایضاً : ص ۲۰ -　　　۵۱- ایضاً : ص ۲۳ -

۵۲ ، ۵۳- مجمع النفائس : آرزو (قلمی) ورق ۴۳۹ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۵۴- سفینہ خوشگو : ص ۳۳۳ -　　　۵۵- مجمع النفائس : ورق ۴۳۹ ب -

۵۶- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۲۸۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ء -

۵۷- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء -

۵۸- سفرنامہ مخلص : دیباچہ ص ۳۰

۵۹- سفرنامہ مخلص : (دیباچہ) ص ۴۴ -

۶۰- اقتباس وقائع بدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۴۱ء تا نومبر ۱۹۵۰ء -

۶۱- سفینہ خوشگو : ص ۳۲۳ -

۶۲- اللہ رام مخلص کے اُردو شعر : امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۵۰ - ۵۹ ، معاصر حصہ اول ، پٹنہ ، بہار -

۶۳- مجموعہ نغز : ص ۱۱۳ ، ۱۱۵ -

۶۴- گلشن ہند : ص ۹۳ -

۶۵- تذکرۃ آثار الشعرائے ہنود : منشی دیبی پرشاد بشاش ، حصہ دوم ، ص ۲۲ ، مطبع رضوی دہلی ۱۸۸۵ء -

۶۶- ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۶۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء -

۶۷- مرقع دہلی : درگاہ قلی خاں (مقدمہ) ص ۱۱ و ۵۳ - مطبع و سنہ ندارد -

۶۸- ایضاً : ص ۸۰ -　　　۶۹- ایضاً : ص ۵۰ -

۷۰- ایضاً (مقدمہ) ، ص ۵۱ -

۷۱- ایضاً : ص ۵۵ -　　　۷۲- ایضاً : ص ۶۰ -

۷۳- گل عجائب : اسد خاں تمنا اورنگ آبادی ، ص ۵۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۹ء -

۷۴- آزاد بلگرامی : عبدالرزاق قریشی ، ص ۵۹ ، معارف ، جلد ۸۹ ، اعظم گڑھ ، جنوری ۱۹۶۲ء - "آہ غلام علی آزاد" سے سال وفات برآمد ہوتا ہے ، ص ۳۵ -

۷۵- "ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرقوم ساختہ و درمیان احوال و کسب کمال خود خوب پرداختہ" - گل عجائب : اسد اللہ خاں تمنا اورنگ آبادی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ء -

۷۶- ایضاً : ص ۳ -

۷۷- مجمع النفائس (قلمی) ، ص ۹ ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -

۷۸- مردم دیدہ : ص ۳۳ -　　　۷۹- ایضاً : ص ۳۵ -

۸۰- جلوۂ خضر : (جلد اول) ، ص ۱۰۷ ، مطبع نور الانوار آرہ ، ۱۳۰۲ھ -

۸۱- حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صمدانی ، ص ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ناشر رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ء -

۸۲- عقد ثریا : ص ۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، ۱۹۳۴ء -

۸۳- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ۲۲۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ء -

۸۴- ایضاً : ص ۱۳۰ -

۸۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۴۰ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۳۸ ''این فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ ۔''

ص ۱۳۸ ''ہمہ استادان مضبوط فن ریختہ ہم شاگردان آن بزرگوارند ۔''

ص ۱۵۲ ''لغات مندرجہ این کتاب دو قسم است ۔ قسم اول الفاظیست کہ معنی آن مشکل بود و اکثر اہل ہند برآن اطلاع نداشتند ۔ قسم دوم لغاتیکہ معنی آن اگرچہ معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمرہ فصحائے اہل زبان بعضے را تردد بہم رسیدہ . . . چون برخے از فارسی گویان ہند را تصرف کولہ در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان ہندی دست و دادہ آوردن . . . پس این نسخہ مفید ست مر فارسی گویان ہند را نہ زبان دانان ایران و توران ۔''

ص ۱۵۳ ''اسمائے غیر مشہور و اشیائے موفورہ و الفاظ غیر مانوسہ معانی بین الانام مذکورہ را بہ عبارات واضحہ و اشارات لائحہ بیان نماید تا فائدہ آن عام و نفع آن تام باشد ۔''

ص ۱۵۵ ''یکے از فضلائے کامگار و علمائے نامدار ہندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نمودہ مسمیٰ بہ غرائب اللغات و لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اہل دیار کمتر بود در آن با معانی آن مرقوم فرمودہ چون در بیان معانی الفاظ تساہلے یا سقمے بہ نظر آمد ، لہذا نسخہ درین باب بقلم آوردہ ، جائیکہ سہو و خطائے معلوم کرد اشارت بدان نمودہ و نیز آنچہ بہ تتبع ناقص این کمال دوست درآمد برآن افزود ۔''

ص ۱۵۶ ''در رسالہ منظومہ امیر خسرو چھرا بہ معنی استرہ است و در قصبات ہندوستان نیز ہمین است ۔''

ص ۱۵۶ ''تا الیوم ہیچ کس بہ دریافت توافق زبان ہندی و فارسی با آن ہمہ کثرت اہل لغت چہ فارسی و چہ ہندی و دیگر محققان بہ این فن متوجہ نہ شدہ اند الا فقیر آرزو ۔''

ص ۱۶۰ ''مرتبہ والایش از ریختہ بالاتر است اما گاہ گاہ بہ تفریحی بنا بر

تفنن طبع یک دو بیت از طبع عالیش سر می زد ۔''

ص ۱۶۳ ''دیوان خود را بخدمتش بردم کہ بنظر تعمق و تامل مطالعہ نمودہ از حسن و قبحش آگہی باید بخشید ۔''

ص ۱۶۳ ''بسبب موزونیت طبع بآغاز حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت ۔''

ص ۱۶۳ ''میان آبرو و میان مضمون کہ بنائے ریختہ ایشان ریختہ اند استنباط سخن باو دادند و زبان ریختہ ازو گرفتہ اند ۔''

ص ۱۶۳ کتاب خالہ حاصل عمر من است ۔''

ص ۱۶۳ ''حسن اخلاق و آدمیت و وفایش تا کجا نوشتہ شد ۔ باعث بودن فقیر آرزو در شاہجہان آباد دہلی اخلاص اوست ۔ از مدت سی و سہ سال تا الیوم سررشتہ کمال محبت و مودت را از دست ندادہ ۔''

ص ۱۶۳ ''شاعرے معنی تلاش خوش زبان مثل او درین جزو زمان کمیاب است ۔''

ص ۱۶۳ ''در فن شعر و انشا کتب متعددہ دارد ۔''

ص ۱۶۳ ''شعر فارسیش کہ خیلے عزوبت دارد برالسنہ عوام و خواص جاری است ۔''

ص ۱۶۶ ''بخوبی آن ہیچ دیباچہ بنظری نیامدہ ۔''

ص ۱۶۶ ''اشعار ریختہ کہ گاہے بنا بر تفریح طبع گفتہ می شود ۔''

ص ۱۶۸ ''خاکسار بے اعتبار بہارکہ این نیازمند را از بدو شعور تا این زمان کہ سال پنجاہ و سوم از عمر طبعی است ۔''

ص ۱۷۱ ''از سوانح نادر شاہی مزاج پادشاہ دین پناہ از استماع ساز و نوا انحراف ورزیدہ و ارباب نغمہ را یک قلم موقوف گردیدہ ۔''

ص ۱۷۳ ''اشعاریکہ از دیوان فصیح البیان او التقاط و التماس یافتہ ، برنظارگیان این سیرگاہ چنین عرض می شود ۔''

ص ۱۷۳ ''ما قصیدہ عربی و یک غزل ہندوی جوابے فرستادہ ۔''

ص ۱۷۳ — "سابق از کمال شوق ہندوی جوابے فرستادہ۔"

ص ۱۷۳ — "روزے بخانہ خان مغفور آرزوے مرحوم اتفاق افتاد۔ در بیان ایام ہندوی ایشان مع سہ جزو نقل برداشت و در نسخہ مسمی بہ "انتخاب حاکم" مرقوم نمود۔"

ص ۱۷۳ — "عربیش بر فنون دیگر ترجیح دارد۔ تصانیف او بہ نعت عرب تا بہ یمن رسیدہ و مقبول فصحا و بلغا گردیدہ۔"

ص ۱۸۶ — "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار برد۔"

● ● ●

فصل سوم

پہلا باب

ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے

شاعری کی پہلی تحریک : ایہام گوئی

ولی دکنی کا دیوان جعفر زٹلی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/ ۱۷۲۰ء میں دلی پہنچا اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے ۔[1] اس دیوان کو دیکھ کر شمال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں ۔ اس سے پہلے شمال والوں نے فارسی انداز سے مرتب کیا ہوا دیوانِ اردو نہیں دیکھا تھا ۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا ۔“[2] اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج ، آہنگ ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں ۔ اس دیوان میں ، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح ، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی ، فلسفہ و تصوف ، حسن و عشق بھی تھا اور زندگی کے عام تجربات و مشاہدات بھی ۔ اس میں مسلماتِ شاعری بھی وہی تھے جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے ۔ اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے بجائے اردو میں تھی ۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی قوتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا ۔ دیوان ولی کا یہ اثر بر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوانِ ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا ۔ دکن میں سراج اورنگ آبادی ، داؤد اورنگ آبادی ، فقیر اللہ آزاد ، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگِ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں ۔ گجرات میں اشرف ، ثناءاللہ ثنا ، رضی ، عبدالولی عزلت ، پنجاب میں

شاہ مراد[3] ، سندھ میں میر محمود صابر ، دہلی میں آبرو ، تاجی ، مضمون ، حاتم ، یکرنگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی کو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے ہیں ۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے اس اعترافِ اثر کا کچھ اندازہ ہو سکے گا :

تجھ مثال اے سراج بعد ولی
کوئی صاحب سخن نہیں دیکھا
(سراج اورنگ آبادی)

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کوں سن کر
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا
(داؤد اورنگ آبادی)

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
صوبۂ شاعری بحال کیا
(داؤد اورنگ آبادی)

عقل کی ہے قسم سن شعر تیرا
کہے عالم ولی ثانی یہی ہے
(داؤد اورنگ آبادی)

سن ریختہ ولی کا ، دل خوش ہوا ہے صابر
حقا زفکر روشن ہے انوری کے مانند (میر محمود صابر)

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے (میر محمود صابر)

آبرو شعر ہے ترا اعجاز
گو ولی کا سخن کرامت ہے (آبرو)

ولی ریختے بیچ استاد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب (آبرو)

و لیکن تتبع میں کہنا سخن
کرے فیض سوں فکر میں کامیاب (آبرو)

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیچ (حاتم)

ہے جب سوں شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن سے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا (اشرف گجراتی)

جو قبرستان میں کوئی شعر تاجی کا پڑھے جاکر
کفن کو چاک کر کر آفریں کہتا ولی نکلے (تاجی)

پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا (شاہ تراب)

ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بہت سے رنگ موجود تھے ۔ ہر شاعر نے ، اپنی پسند کے مطابق ، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا ۔ آبرو ، مضمون ، تاجی اور حاتم نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے زیر اثر ، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی ، دیوان ولی سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی ۔ یہ طرز شاعری ، چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حامل تھا ، اتنا مقبول ہوا کہ بر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا ۔ یہ بات ذرا دیر کو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی ، ولی کا بنیادی رنگِ سخن نہ ہونے کے باوجود ، کیسے شمال میں ریختہ کے عام رواج کے ساتھ ، ایک غالب رجحان کی شکل اختیار کر گئی ۔ یہ نظامِ قدرت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل اُگتی ہے ۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں ہو سکتی ۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین ، شمال میں موجود تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا ۔

یہ دور بر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا ۔ پرانی اقدار ، جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا ، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ کمزور پڑ گیا تھا ۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد کے قول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا ۔ وہ کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے ، اجتماعی مفاد کا موتی کوڑے کرکٹ میں گم ہو گیا تھا اور شاہوں کا تعلق تخت سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا :

دلی میں دردِ دل کوں کوئی پوچھتا نہیں
مجھ کوں قسم ہے خواجہ قطب کے مزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ پر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود پتا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی ۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں ۔ ایرانی و تورانی امرا ، ملک و قوم سے بے نیاز ہو کر ، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے ۔ سعادت خاں برہان الملک نے امیر الامرائی کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے ، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، واپس جاتے ہوئے نادر شاہ کو دلی بلا کر وہ قتلِ عام کرایا جس کی تلخ یادوں کا خون آج بھی تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہے ۔

آدمی درکار نئیں سرکار میں حیوان ڈھونڈھ
کون پوجھے ہاں سپاہی کے تئیں گھوڑا نہیں (آبرو)

اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی ۔ امراء ، اکابرین اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاقی برائیوں میں ملوث تھے ۔ ہر شخص اسرافِ بے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری نمائش پر زور دے رہا تھا ۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا ۔ ثنویت کا تضاد فرد کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہا تھا ۔ سارے معاشرے کو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے ۔ وہی چیز اور وہی بات کامیاب تھی جس کے دو رخ تھے ۔ اسی تہذیبی ، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں ، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح ، نئے اُردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ رنگِ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اُردو شاعری کی ”پہلی ادبی تحریک“ بن گیا ۔ ایہام گوئی کی بنیاد ”معنی یابی و تلاشِ مضمون تازہ“ پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ معنی ، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے ، انھیں شاعری میں تلاش کیا جائے ۔

اس تہذیب کے مزاج کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ یہ گھر سے باہر گلی کوچوں میں نکل آئی تھی اور اپنا اظہار بازاروں ، میلوں ٹھیلوں ، عُرسوں اور ہاؤ ہو اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی ۔ بیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے کوٹھے کھلے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں جمتیں ، مے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلے جسم ، ناز و ادا اور لٹک مٹک سے جنسی جذبات برانگیختہ کیے جاتے ۔ فقرے بازی ، ضلع جُگت ، لطیفوں اور پھبتیوں سے بے جان زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا ۔ ایہام ، رعایتِ لفظی اور ذو معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

معیب زیادہ مزا دیتے ۔ جو اس فن میں جتنا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا ۔ عمدۃ الملک امیر خان انجام کی کامیابی کا بھی یہی راز تھا ۔ ایہام گوئی اسی تہذیبی فضا کی کوکھ سے پیدا ہوئی اور محمد شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی ۔ اس دور کی ساری زندگی خود ایہام کا درجہ رکھتی تھی ۔ ہر چیز اور ہر عمل کے دو معنی ہوگئے تھے ۔ مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں رہا تھا جو کبھی اکبر ، جہانگیر ، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا ۔ پہلے بادشاہ انتظامی امور اور میدانِ کارزار سے تھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے لیے دادِ عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیاش نہیں تھا ۔ اس کے عیش اور فرض داری میں ایک توازن قائم تھا ، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیاش ایک ہی تصویر کے دو رُخ تھے ۔ اسی طرح امراء کا کارِ منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا ۔ تلوار باندھنا امراء کے لیے ضروری تھا تاکہ وقتِ نبرد اسے استعمال کرسکیں ۔ اب زرنگار تلواریں نیام میں رکھی جاتی تھیں تاکہ انہیں دیکھ کر امیر کے منصب کا تعین کیا جا سکے ۔ اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بن گئی تھی ۔ سپاہی بانکا بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کاٹ آ گئی تھی ۔ عیش پرستی اس تہذیب کا عام رویہ تھا ۔ یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو وہ ایسے موقعوں پر اشارے اور کنائے استعمال کرتا ہے ۔ وہ اپنے دل کی بات چھپانا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے ۔ اس کے لیے وہ ذو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے جاننے والے پر تو انکشاف ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے ۔ عشق و عاشقی کے سلسلے میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے ۔ ایہام گوئی اس معاشرے کی اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی ۔

ایہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی پیدا کرتا ہے یا پھر ایک ذو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب بہم پہنچاتا ہے ۔ یہ دونوں صورتیں صنائع میں داخل ہیں ۔ اول الذکر کو ادماج اور آخر الذکر کو ایہام کہتے ہیں ۔ ایہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ ذو معنی ہو جس پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں اور دوسرے بعید ۔ اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں ۔ یہ بات واضح رہے کہ ایہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے ۔ وہ لوگ جو ایہام کا رشتہ سنسکرت کے "سلیش"[۴] سے جوڑتے ہیں ، بھول جاتے ہیں کہ سلیش اور ایہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ ایہام کا شعر پڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جلد ہی ایک معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔ اس دور کے ایہام گویوں نے عام طور پر لفظوں ہی سے ایہام پیدا کیا ہے ۔ دوہے میں ، جو اب بھرتش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے ، عام طور پر یہی صورت ملتی ہے ۔ اس کا اثر بھی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے ۔

صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے ۔ "صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں ۔"[۵] اس دور میں جب ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے بازی لے جائے ۔ اعتدال ، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا ، ایہام گوئی میں بھی باقی نہ رہا اور تلاشِ ایہام میں مبتذل و بازاری مضامین شاعری میں در آئے اور ایہام کی یہ خوبصورتی :

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو محلا (آبرو)

اس پست سطح پر آ گئی :[۶]

دکھنی پسر کے زخم جانل کوں سر سکا
بولا کہ میں کُتّا ہوں تڑا اور گلے پٹا (آبرو)

نان جو بھیجے تو سدا ظلم کا مت رکھ روا
حشر میں ظالم کا آلنہ ہے دوزخ کا توا (ناجی)

اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا ۔

صنعتِ ایہام ایسی کوئی قابلِ ملامت چیز نہیں ہے ۔ تہذیب یافتہ درباروں میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات کو کھل کر کہنے کے بجائے مُبہم میں بیان کرنے کا پسندیدہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے ۔ انگلستان میں ملکہ ایلزبتھ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا ۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے ۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ایہام (PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے ۔ یہ رجحان ، محمد شاہی دور کی طرح ، جب وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں ، مرزا مظہر جانجاناں کی طرح ، ڈاکٹر جونسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتذل کہہ کر رد کردیا ۔ فرانس

میں لوئی چہاردہم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے پامال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مبتذل کہہ کر رد کر دیتی ہیں۔ یہی صورت محمد شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آئی، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاۃ النظیر، حسنِ تعلیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں تہ داری پیدا ہو گئی ہے۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو ہنرمندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش اُبھرتا ہے۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر پھول پتیاں بنانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے درجے سے گر کر محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آ گیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی "دستکاری" کی سطح پر آ کر زوال پذیر ہو گیا۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ ع: "از جان و جہان بگزر تا جانِ جہان بینی" میں مولانا روم نے جان و جہان اور جانِ جہان میں لفظوں کے اُلٹ پھیر سے معنی پیدا کر کے اس حقیقت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے۔

ایہام کوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دوہری سطح پر معنی کے رشتے میں پرویا جا سکے، آسان بات نہیں ہے۔ اس کے لیے علم، ہنر، مشق اور سنجیدہ کاوش کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ سنجیدگی، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں نظر آتی ہے۔ صنعت ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظِ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اُردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پانے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اُردو زبان کا جزو بن گئے۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین، خیالات اور اس کے امکانات بھی اُردو شاعری کے

تصرف میں آ گئے۔ ایہام گوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصولِ شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز پامال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نئے رجحانات کی تلاش میں "تازہ گوئی" کی طرف چلے گئے۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد اس معاشرے کا انداز فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا۔ خود محمد شاہ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا، فقیروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا۔[۶۰] فقیروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے۔ ہوا کا رخ بدلنے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی سوتوں سے کٹ کر تیزی سے مُردہ ہونے لگا۔

اس دور کا دوسرا قابل ذکر رویہ "عشق" ہے۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات یا باطنی کیفیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی مسائل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر پرستی پر ہے۔ اسی لیے محمد شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تجربے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا۔ یہ عشق چلتا پھرتا عشق ہے۔ کسی عورت کو دیکھا، اور یہ عورت عام طور پر طوائف ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جا سکتا ہے، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے، آہیں بھریں، گھر در کے چکر کاٹے، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصال نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خمار بھی اتر گیا اور اب عاشق نئے عشق کے لیے پھر سے تیار ہو گیا۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی ہر جائی ہے اور معشوق بھی۔ دونوں ذرا دیر کو، دیوار پر قطار میں چڑھنے اترنے والی چیونٹیوں کی طرح، ملتے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور گل چھرّے اڑانے کا دور ہے۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زیست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ گالی بھی اسی لیے مزا دیتی ہے۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصورِ عشق کی ترجمانی کرتے ہیں:

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم کوں چھو کر
لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزہ پایا ہے جن عاشق نیں تیرے من کے گالی کا

اس عشق میں، جو محض جسم کی آگ بجھانے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے، عیش و طرب اور جوش و مستی شامل ہے جس کو آسودہ کرنے کے لیے ایک

ہے ایک طرح دار رنڈی ، تک سک سے درست لونڈے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے ہیجڑے موجود ہیں ۔ ان کے علاوہ بانکے ہیں ، چھبیلے ہیں ، چھل چھبیلے ہیں ، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے ۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے ۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف امرد ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک تک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سج میں خار سا (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گھپ اندھیرا ہے ۔ ظاہر بھی تاریک ہے ۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی جاندار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے ، اس لیے یہ تہذیب ہردم "چراغاں" سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر ، مذہبی تقاریب پر مزاروں کو "بقعہ" نور بنایا جا رہا ہے ۔ گلی کوچے روشن کیے جا رہے ہیں ۔ "مرقع دہلی" کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں ۔ مزا لینے میں یہ تہذیب اتنی دیوانی ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب ناب سے غسل دیا جا رہا ہے ۔ اس کے عشق میں ، شراب نوشی میں ، عرسوں اور میلے ٹھیلوں میں ، ہاؤ ہو میں ، ضلع جگت اور اور ایہام میں "مزا" لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس بے فکری میں ، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے ، بنیادی طور پر فکر سے نظریں چرانے کی چھپی ہوئی خواہش اپنا کام کر رہی ہے ۔ "بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" اس تہذیب کا مزاج ہے ۔ محمد شاہ کو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر ملتی ہے تو یہ کہتے ہوئے کہ "این دفتر بے معنی غرق مئے ناب اولیٰ" قاصد کے ہاتھ سے پروانہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے ۔ یہ حقیقت سے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈبونے کا نفسیاتی اظہار ہے ۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی انداز عشق اس کی موسیقی میں ، اس کے مذہب اور رسوم مذہب میں ، میلے ٹھیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ یہی نقصان ہوا کہ معشوق کی گلی میں دوچار چکر لگانے کی محنت اکارت گئی ۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کیا گیا جو گیا بوالہوس لئی شوق
دن چار تجھ گلی منیں آ کر بھٹک گیا

شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور
تب چھوڑ آبرو کوں گلی منیں سٹک گیا

معشوق بھی عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے ایسے ایسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بھی رہے ع "تیری جو بات ہے اے حکمتی سو فن سے خالی نہیں" ۔ یہاں عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے ۔ عشق مجازی سے عشق حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں بے معنی ہے ۔ یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

بیار سے ہرگز نہ آیا بر میں وہ نازک خیال
عاشقی کرنا ہمارا سخت بے حاصل ہوا (آبرو)

جو لونڈا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے تئیں عاجز
وہی راجا ہے دلی میں جو عاشق کے تلے پڑ جا (آبرو)

وہ ہے سونا جو ہووے خوب کس میں
وہ ہے دلبر جو ہووے اپنے بس میں (مضمون)

اس تصور عشق میں بے ثباتی ، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے ۔ اسی لیے یہ معاشرہ یارباشی ، محفل آرائی ، عیش و نشاط ، میلے ٹھیلے ، عورت ، لڑکے ، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا پانے میں لگا ہوا ہے ۔ اس دور کی شاعری ، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے ۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحب کردار ، بہادر یا مرد میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا ۔ جعفر زٹلی کے کلیات میں ، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے ، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی برائیوں میں ملوث نہ ہو ۔ "مرقع دہلی" میں بھی کسی بہادر یا مدبّر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا ۔ یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطہ عروج تھا ۔

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان "امرد پرستی" ہے ۔ ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہار عشق کرتی ہے ۔ عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہار عشق کرتا ہے ۔ فارسی شاعری میں مرد اپنے جذبات عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے ۔ خاقانی ، انوری ، سعدی ، حافظ ، ظہیر فاریابی ، امیر خسرو ، نظیری ، صائب ، کلیم ، بیدل ، ناصر علی ، جلال اسیر ، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں ۔ لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے ۔ دلتی کے ذکر میں "آتشکدہ"

میں لکھا ہے کہ ایک ترک غلام نے، جس پر وہ عاشق تھا، اسے قتل کر دیا تھا۔[8] سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں بہت سے فارسی شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں۔ کلیم سوزنی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق پیشگی میں مشہور تھا۔ ایک سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزنی تخلص اختیار کیا۔[9] "ملا" شمسی ہمدانی کو اس کے محبوب ہمایوں نے قتل کر دیا تھا۔[10] محمد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکتِ ناشائستہ کی درخواست کی۔ لڑکے نے اسے قتل کردیا۔[11] "ملا" طاہر نائینی شاہ عباس صفوی کے ایک خانہ زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا۔ یہ خبر جب بادشاہ کو ملی تو "ملا" طاہر کو بلوایا اور تپتے ہوئے لوہے کو اٹھوا کر "ملا" طاہر کو دیا کہ اسے بوسہ دے۔ اس نے بوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترکیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دیے۔ بعد میں کسی خواص کے کہنے سے اس کی جان بخش دی۔[12] رشکی ہمدانی کسی علاقہ بند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ بندی (رسّی بنانے) کا ہنر سیکھا اور اس میں استادی کا درجہ حاصل کیا۔[13] محمد سعید سرمد ٹھٹھہ کے ابھی چند نامی ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا۔ ترکِ دنیا کر کے سنیاسیوں کی مانند مادر زاد برہنہ اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی پاکی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں جگہ دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو توریت، زبور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی۔[14] امرد پرستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد پرستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے۔ ناسخ کے دو لونڈوں، میرزائی اور بانکے بہاری شجاعت، کے نام سعادت خان ناصر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں۔[15] قتیل رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ولولۂ عشق سے ترکِ ننگ و نام کر کے کوچہ و بازار میں پھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا:[16]

رسوا ہوا، خراب ہوا، دربدر ہوا
اس عاشق کے کوچے میں جس کا گزر ہوا

محمد شاہی دور سے پہلے ہی امرد پرستی کا رجحان عام ہو گیا تھا۔ جعفر زٹلی نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے:

لونڈے پھریں ہیں گھر بہ گھر کھاویں نوالے تر بتر
بھڑوے پھریں چاکر نفر، بیٹھے برے احوال میں

غرض کہ فارسی و اردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن محمد شاہی دور امرد پرستی کی مقبولیت کا نقطۂ عروج تھا۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوانہ ہونا ایک عام بات تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے۔ محمد شاہی دور کے امرائے عظام میں اعظم خان کا نام بھی آتا ہے۔ وہ اپنی امرد پرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا۔ مرزا منّو اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فنِ امرد پرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گُر ان سے سیکھتے تھے۔[17] اس دور میں فنِ امرد پرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استادی شاگردی کے رشتے قائم ہو گئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ، وضع قطع، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی مقرر ہو گئے۔ آبرو نے پوری ایک مثنوی "در موعظۂ آرائشِ معشوق" کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرنے چاہئیں اور اپنی شخصیت کو پُرکشش بنانے کے لیے کون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے۔ یہ مثنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرزِ جان بنا کر گلے سے لگایا۔

اس معاشرے نے امرد پرستی کیوں اختیار کی؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کاٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا۔ ہر بڑے گھر میں مردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی۔ پردہ دار عورت سے اظہارِ عشق کرنا نہایت معیوب اور بے غیرتی کی بات سمجھی جاتی تھی۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے۔ زوال کے زیرِ اثر اقدار کے بکھرنے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آ رہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بحرانی کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ اس بحرانی کیفیت اور زیرِ سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں بچانے اور گرتی دیواروں کی طرف سے منہ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے بھی نچوڑ لے۔ یہ تہذیب اور اس کا نظامِ خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا ۔ امرد پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ہر طرف کنُھل کھیلا جا رہا ہے ، محفلیں سجائی جا رہی ہیں اور صدیوں کی دولت ، جاگیریں ، جائدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑائی جا رہی ہیں ۔ کوئی منزل ، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا ۔ سارا زور موسیقی راگ ، رنگ ، رقص و سرود ، ناٹک ، داستان ، سوانگ اور شراب و دلآرام پر تھا ۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظامِ خیال کی ایک شاخ کے طور پر پھلتی پھولتی ہیں ۔ خود سارا پیڑ نہیں بن جاتیں ۔ یہاں سارا پیڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ ہری تھی ۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں ۔ آبرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ رلیاں مناتی ، ہواتی ، چہکتی اور چہلیں کرتی نظر آتی ہے ۔ آبرو کی شاعری میں ، اس دور کی عام تہذیب کی طرح ، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا ۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں عیار ہیں اور خوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں ۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے ۔ دن رات سورج کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیرے میں محصور ہو گئی ہے ۔ وہاں بھی امرد پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے ۔ یونانی تہذیب کو دیکھیے تو ہومر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں ، لیکن ہومر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلگ ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے ۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہومر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہی تھیں ۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشرتی سطح پر ناکارہ تھی ۔ محمد شاہی دور کی ''بیگم'' کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے ۔ خاندانی اکائی کمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ مجبوری کا ہو کر رہ گیا ہے ۔ محمد شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے ۔ باپ اور بچوں کا رشتہ کمزور پڑ گیا ہے اور سب ایک بے یقینی کے خوف میں مبتلا ہیں ۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تقاضوں اور خوش وقتی کے لیے محفلیں آراستہ کر کے ان محفلوں کو پیشہ ور عورتوں اور نوخیز لڑکوں سے آباد کر لیا تھا ۔ یہی صورت محمد شاہی دور میں نظر آتی ہے ۔ جیسے پیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ یونان میں پیدا ہو گیا تھا اسی طرح محمد شاہی دور میں پیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس پیشے میں داخل ہو گیا ۔ پیسے اور عزت کے ساتھ امراء کے دربار تک رسائی کا یہی سیدھا اور کامیاب راستہ تھا ۔ ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا مرد دل سے چاہتا تھا ۔ یہ پیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں ، ذہنی طور پر شراب کی طرح تازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا ، خوش کلامی ، عشوہ طرازی ، ایہام ، ضلع جگت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی ۔ اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا ۔ دوسری طرف نئے مزے کے لیے نوخیز لڑکے تھے جنھیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد پر گہرا اثر ہوتا تھا ۔ ذرا آبرو ، تاجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس رویے کا اظہار کر رہے ہیں :

صباحت بیچ گویا ماہِ کنعانی ہے وہ لونڈا
ملاحت بیچ سر تا پا نمک دانی ہے وہ لونڈا (آبرو)

بدن مخمل ستی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
گویا سر تا قدم باناتِ سلطانی ہے وہ لونڈا (آبرو)

سر اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچۂ رنگیں
بہارِ مدعا ، لعلِ بدخشانی ہے یہ لڑکا (تاجی)

قیامت قامت اوس کا دیکھ کے الیم کے جوں خوباں
چمکتا ہے برنگِ مہر نورانی ہے یہ لڑکا (تاجی)

چلا کشتی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھی آنکھیں بھر آتی ہیں کبھی جی ڈوب جاتا ہے (مضمون)

یہی صورت یونانی معاشرے میں نظر آتی ہے ۔ زینوفون (Xenophon) نے سمپوزیم میں لکھا ہے[۱۸] کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias ، ق ۔ م ۔ ۴۲۴) کے ہاں دعوت تھی ۔ سب کھانے پر بیٹھ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آٹولیکس (Autolycus) داخل ہوا ۔ اسے دیکھتے ہی ساری محفل کو سانپ سونگھ گیا ۔ ساری محفل ایسی بے خود تھی کہ جب بھانڈ نے لطائف و ظرائف سے محفل کو محظوظ کرنا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے ۔ یہی حال محمد شاہی دور کا تھا ۔ نوخیز لڑکوں کو دیکھ

کر عشق کی آگ سلگنے لگتی ۔ رقابت سے عاشق مجبور جلنے لگتا ۔ محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا ۔ اس کی گلی کے چکر لگاتا ۔ اپنی باوفائی کی قسمیں کھاتا ۔ اس کے آستاں کی جبہہ سائی کرتا ۔ اسے دیکھتا تو بات بھی نہ کرسکتا ۔ چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی ۔ ہرجائی بھی ہے اور بے وفا بھی ۔ عام طور پر یہ محبت چہرے پر سبزہ اگنے کے کچھ دن بعد تک رہتی اور پھر کافور ہو جاتی ۔ عاشق نئے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا ۔

دونوں طرف سے داڑھی خورشید رو کے دوڑی
دیکھو زوال یارو ، آیا بُرا زمانہ (آبرو)

اسی لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ فانی ہے ۔ عشق بھی وقتی و عارضی ہے ۔ افلاطون نے اپنے ابتدائی مکالمات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر ایسی بلند و بالا عمارت تعمیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھونے لگتی ہے ۔ اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے ۔[19] یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بتایا ہے اور جسے ''المجاز قنطرۃ الحقیقۃ'' کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے ۔ اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی ۔ یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے برعظیم آ کر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا ۔ لیکن محمد شاہی دور میں نہ کوئی سقراط تھا ، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں امرد پرستی خوش وقتی اور دل بہلاوے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی ۔ اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے ۔ اس میں تعویذ گنڈے والے صوفیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغ دہلی ، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا ۔ بہرحال امرد پرستی کی یہی فارسی روایت محمد شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیر اثر ، اردو شاعری میں جذب ہو کر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایہام گویوں کی شاعری میں ہوا ہے ۔ آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے ۔

(۲)

اب ایک مسئلہ ، جس پر اہلِ علم و ادب بہت بحث کر چکے ہیں ، یہ ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں ، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے ، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے ؟ جعفر زٹلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آتے ہیں ۔ ایک آبرو ، دوسرے حاتم اور تیسرے فائز ۔ حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سالِ جلوس ۲۰ میں اس نے ''دیوان قدیم'' سے انتخاب کر کے ''دیوان زادہ'' کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا ۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۳ھ (۲ جون ۱۷۵۴ع سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ع) تک برسرِ تخت رہا ۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع میں مرتب ہوا ۔ نسخۂ لاہور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ''دیوانِ قدیم پچیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے ۔''[21] اس سے یہ بات سامنے آتی کہ حاتم نے 'دیوان قدیم' ۱۱۶۹-۲۵ = ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں مرتب کیا تھا ۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے[22] میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے :

انتیس برس ہوئے کہ حاتم
مشتاقِ قدیم و کہنہ گو ہوں

یہی شعر انتیس کے بجائے چالیس عدد کے ساتھ ''دیوان زادہ'' نسخۂ لاہور میں ۱۱۶۴ھ کے تحت ملتا ہے ۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۳۸-۱۱۶۴ = ۱۱۲۶ (۱۷۱۴ع) یا ۴۰-۱۱۶۴ = ۱۱۲۴ھ (۱۷۱۲ع) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے ۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ''۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں ، نقدِ عمر اس فن میں صرف کیا ۔''[23] پہلے حساب سے ۱۱۲۴ یا ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۴ع) اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سالِ آغاز ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۷ع) ہوتا ہے ۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری بہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی ۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ :

''ایک روز فقیر سے بیان کیا کہ فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سالِ (جلوس) میں ولی کا دیوان دہلی پہنچا اور اس (دیوان) کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے ۔ (یہاں کے) دو تین شاعروں نے ، جن سے ناجی ، مضمون و آبرو مراد ہے ، بنیادی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا ۔''[24]

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ ولی کا دیوان محمد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا ۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے ناجی ، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی ۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے بھی شمال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی ۔ حاتم ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۳ یا ۱۷۱۶ء) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے ۔ آبرو اپنا دوسرا دیوان بھی ، جس کا ذکر آگے آئے گا ، ۱۱۳۳ھ میں مرتب کر چکے تھے ۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

"حاتم ۱۱۲۸ھ سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب عہد شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا ۔ فائز اپنا کلیات ، جس میں اُردو دیوان بھی شامل ہے ، ۱۱۲۷ھ میں مرتب کر چکے تھے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز کا کلیات مرتب ہو چکنے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا ۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فائز کا تقدم ثابت ہے ۔"[25]

اگر اس عبارت کا مقابلہ مصحفی کی محولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا ۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے ۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا —— شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد —— میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے ۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے ، دیوان زادہ کے مخطوطات کی موجودگی میں از خود یوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخہ رام پور میں ۱۱۳۰ھ کی اردو غزل موجود ہے اور نسخہ لاہور میں ۱۱۳۱ھ (۱۷۱۸ - ۱۷۱۹ء) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں ۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ "طرحی" سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا ۔ پھر ۱۱۳۰ھ/۱۷-۱۷۱۸ء اور ۱۱۳۱ھ/۱۸-۱۷۱۹ء کی غزلیں دیکھیے ، ان میں ایہام دلِ عاشق کی طرح تلاش کرنا پڑے گا ۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعی ۱۱۲۷ھ میں مرتب ہو چکا تھا ؟ فائز نے اپنے خطبے میں ترتیب و تکمیلِ کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ :

"پوشیدہ نہ رہے کہ یہ رسالہ ، جیسا کہ مذکور ہوا ، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا ۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافقِ طبع انتخاب کر رکھا تھا ۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں رطب و یابس سب کچھ ہوتا ہے ، اس پر نظر ثانی کا ارادہ رکھتا تھا ، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مانع رہے ۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۴۳ھ میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا ۔"[26]

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ - ۳۰ء میں شروع کیا اور ۱۱۴۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ء میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کر کے اسے ترتیب دیا ۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب ، اپنی پسند کے مطابق ، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظرثانی نہ کر سکے تھے ۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۲۷ھ کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا ۔ ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ء کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ "تیسرا (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے ۔"[27] کلیات فائز کا ایک طلائی جدولوں والا نسخہ ، گیلانی لائبریری اُچ (پاکستان) میں محفوظ ہے[28] جس پر تاریخِ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ء کی مہر ثبت ہے ۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے ۔ نسخہ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخہ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۴ء میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظرثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۴۳ھ/

۳۱ - ۱۷۳۰ء تک کا سارا کلام شامل کردیا تھا۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں۔ اردو دیوان کی ۶۴ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۱۴۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ء میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کردیا۔ فائز بسیارزود گو تھے۔ خطبۂ کلیات میں خود لکھا ہے کہ "اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے۔"[۲۹] اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء یا اس کے بعد کیا، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے۔

قاضی عبدالودود[۳۰] نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرع میں "پس از وے محمد شد آمد پدید" محمد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا سال تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۱۲۵ھ/۱۵ - ۱۷۱۳ء میں نہیں لکھی گئی ہوگی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرستِ مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۱۳۴ھ/۲۲ - ۱۷۲۱ء میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف "دولت خالد" والا"[؟] سے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۱۲۵ھ/۱۵ - ۱۷۱۳ء میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں یکرنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن
"گر تم ملوگے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں"

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل کہی اس وقت یکرنگ بحیثیتِ شاعر مشہور تھے۔ اگر فائز ۱۱۲۵ھ/۱۵ - ۱۷۱۳ء میں اپنا دیوان اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو، حاتم، مضمون، ناجی اور یکرنگ وغیرہ موجود تھے، اس کا کوئی ذکر نہ کرتے۔ پھر میر، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں بحیثیتِ اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فائز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابل ذکر نہیں تھا۔ انھوں نے رواج زمانہ کے مطابق دیوانِ ولی کے آنے کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ "یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار، کلیات کے نسخۂ ۱۱۴۲ھ/۳۰ - ۱۷۲۹ء میں دیوان اردو کے شمول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۵ھ/۱۵ - ۱۷۱۳ء میں فائز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔"[۳۱]

اب ہم آبرو کی طرف آتے ہیں۔ دیوانِ آبرو کے اب تک جتنے قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں ان میں قدیم ترین مخطوطہ وہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۴۴ھ/۲۲ اگست ۱۷۳۱ء ہے اور ترقیمے کی عبارت یہ ہے:

"تمت دیوان ریختہ محمد مبارک آبرو سلمہ اللہ تعالٰی بروز یکشنبہ بتاریخ بست و نہم صفر۔ ختم اللہ بالخیر والظفر در عہد محمد شاہ بادشاہ غازی سنہ ۱۳ جلوس والا قلمی شد۔"[۳۲]

محمد شاہ کا سالِ تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء ہے اور تیرھواں سالِ جلوس ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالِ کتابت ہے۔ اس وقت آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) زندہ تھے۔ انجمن کا یہ مخطوطہ نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط جلد بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اسی لئے فہرستِ مخطوطاتِ انجمن کے مؤلف افسر صدیقی امروہوی نے اسے "بے ترتیب مجموعۂ کلام"[۳۳] کہا ہے۔ اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔ محولہ بالا ترقیمہ دیوان اول کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیمہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔[۳۴] خوشگو نے لکھا ہے کہ "دیوانے ضخیم و خوب تازہ ازبی عالم جمع کردہ۔"[۳۵] شفیق نے لکھا ہے کہ "بعشق ریختہ ... دیوانے ضخیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و عالی"[۳۶]۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انھیں کسی طرح بھی قابل ذکر حد تک ضخیم نہیں کہا جا سکتا۔ انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۱۴۴ھ/۱۷۳۱ء میں کتابت ہوئے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ اگر دوسرے دیوان کے سالِ کتابت ہی کو سالِ ترتیب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ھ (۲۵ - ۱۷۲۴ یا ۲۷ - ۱۷۲۶ء) میں مرتب ہو چکا تھا ۔ ۱۱۳۲ھ میں ، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے ، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انھیں شعر کہتے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا ۔ گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ ہوا ، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۹ یا ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۳ یا ۱۷۱۷ء) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء یا اس کے بعد ہوا ۔ جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے ، آبرو کا دیوانِ اول ۱۱۳۹ھ (۲۷ - ۱۷۲۶ء) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ (۳۱ - ۱۷۳۰ء) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ (۳۲ - ۱۷۳۱ء) میں مرتب ہوا ۔ ابھی تک چونکہ تابی ، یک رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے سنین کا پتا نہیں ہے اس لیے شمالی ہند کے ریختہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں جنھوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان ریختہ مرتب کیا ۔

اگلے باب میں ہم شمالی ہند کے اسی پہلے صاحبِ دیوان شاعر ، محمد شاہی تہذیب کے نمائندہ اور ایہام گویوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن (طبع اول) ، ۱۹۳۳ء ۔
۲۔ اے کیٹالاگ اوف دی عریبک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ء ۔
۳۔ تاریخ ادبِ اردو : ڈاکٹر جمیل جالبی (جلد اول) ص ۶۳۹ - ۶۴۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔
۴۔ اردو شاعری میں ایہام گوئی : مولوی عبدالحق ، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ء ۔
۵۔ ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۵۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ء ۔
۶۔ سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی (جلد سوم) ص ۸۴۰ ، مطبع نولکشور ۱۲۸۳ھ/۱۸۶۶ء ۔

۷۔ مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۳۲ ، (حضرت شاہ رسول نما کے ذکر میں) مطبع و سنہ ندارد ۔
۸۔ آتشکدۂ آذر : لطف علی بیگ آذر ، مرتبہ حسن سادات ناصری ص مطبوعاتِ امیر کبیر ۱۳۳۶ ۔
۹۔ مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۳۶ ، قلمی ، مخزولہ قومی عجائب خانہ کراچی ۔
۱۰۔ ایضاً : ص ۱۸۸ ۔
۱۱۔ ایضاً : ۱۸۹ ۔
۱۲۔ ایضاً : ص ۲۲۱ ۔
۱۳۔ ایضاً : ص ۱۱۶ ۔
۱۴۔ ایضاً : ص ۱۷۳ ۔
۱۵۔ خوش معرکۂ زیبا : سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۵۸ - ۶۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء ۔
۱۶۔ ایضاً : ص ۵۱۳ ۔
۱۷۔ مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۲۷ ، سنہ و مطبع ندارد ۔
۱۸۔ دی نیچرل ہسٹری اوف لو : مورٹن ایم ہنٹ ، ص ۳۴ ، گرووانک ، نیو یارک ۱۹۵۹ء ۔
۱۹۔ ایضاً : ص ۳۷ ۔
۲۰۔ اے کیٹالاگ اوف دی عریبک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۴ء ۔
۲۱۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، مکتبۂ خیابان لاہور ۱۹۷۵ء ۔
۲۲۔ دیوان زدہ : شاہ حاتم ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
۲۳۔ اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۶۱۱ ۔
۲۴۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔
۲۵۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب (طبع دوم) ص ۷۷ ، ۷۸ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۵ء ۔
۲۶۔ ایضاً : ص ۱۹۰ ۔
۲۷۔ ایضاً : ص ۹۹ ۔
۲۸۔ مخطوطاتِ گیلانی لائبریری اُچ : مرتبہ ڈاکٹر غلام سرور ، اندراج نمبر ۳۲۸ ، ص ۴۳ ، اردو اکادمی بہاولپور ، ۱۹۶۰ء ۔
۲۹۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : ص ۱۸۷ ۔
۳۰۔ عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱ تا ۱۷ ، سلسلہ مطبوعات ادارۂ

تحقیقات اردو ، پٹنہ بہار ، اکتوبر ۱۹۵۷ع -
۳۱- ایضاً : ص ۶ -
۳۲- دیوان آبرو : (مخطوطہ) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
۳۳- فہرستِ مخطوطات انجمن ترقی اردو : مرتّبہ افسر صدیقی امروہوی ، جلد اول ص ۱۵۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ع -
۳۴- جائزہ مخطوطاتِ اردو : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۲۹۹ — ۳۰۰ ، مرکزی اردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع -
۳۵- سفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۳۶- گلِ رعنا : لچھمی نرائن شفیق (تین تذکرے ، مرتّبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۱۰ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۸۷ “اول کسے کہ دریں فن دیوان ترتیب نمود او بود ۔”

ص ۲۰۲ “دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلادِ ہند مشہور دارد ۔”

ص ۲۰۲ “روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ ۔ با دو سہ کس کہ مراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد ، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد”۔

ص ۲۰۳ “مخفی نماند کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چنان چہ مذکور شد مرقوم شدہ بود ۔ من جملہ آن اشعار منشیے داشتم کہ موافقِ طبع خود پارہ انتخاب کردہ بود ۔ از روئے آن منتخب اکثر عزیزان نقول برداشتہ بودند و فقیر برآن کہ رطب و یابس در کلام می باشد ارادۂ نظر ثانی برآن داشت ، لیکن تا پانزدہ سال میسر نیامد کہ اشغالِ دیگر درمیان بود ۔ بعد از انقضائے این مدت در سنہ یک ہزار و یک صد و چہل و دو فرصتے اتفاق افتاد ۔ نظرثانی برآن مجموعہ کردم ۔ قریب یک سال درین کار کشید ۔”

ص ۲۰۵ “اکثر در روزے صد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق می بود گفتہ می شد ۔”

● ● ●

دوسرا باب

ایہام گو شعرا : آبرو

آبرو ، جن کا نام نجم الدین اور عرفیت شاہ مبارک تھی ، محمد غوث گوالیاری شطاری کی اولاد میں سے تھے ۔ گوالیار میں پیدا ہوئے ۔ ابتدائے جوانی ہی میں دہلی آ گئے[1] اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد اور رشتہ دار تھے ۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”شاہ مبارک آبرو تخلص ، فقیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں ، فن ریختہ کے بے مثل استاد ہیں ۔“[2] شاہی ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید عوض علی خان کی رفاقت میں نارنول میں بھی رہے ۔[3] درویش منش ، قلندر مشرب اور حسن پرست تھے ۔[4] ایک آنکھ میں شاید پھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر جان جاناں نے ”کانتھ“ کہا ہے ۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار ہوگئی تھی ۔[5] چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے ۔[6] فارسی میں بھی شعر کہتے تھے ۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے تین فارسی اشعار بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں ۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ ریختہ گو آبرو کو صائبِ وقت کہتے تھے ۔ خوشگو نے یہ فقرۂ نثر — ”ریختہ آبرو ، آبروئے شعر ریختہ“ — آبرو کی تعریف میں کہا تھا ۔ آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے ۔[7] قائم نے لکھا ہے[8] کہ ایک محفل میں آبرو نے بے نوا سے بے اعتنائی برتی ۔ بہت دیر بعد

۱۔ دیوان آبرو (مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ص ۱۰۲ ، ایک غزل کا مقطع ہے :

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں
اثر ہے یہ تیرے دیدار کی فرخندہ فالی کا

جب دونوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ اپنے مخلصوں سے ایسا تغافل برتتے ہیں گویا آپ کی آنکھ میں ہمارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے ۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر محل رہا ۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے[۹] کہ ایک بار مرزا مظہر اور آبرو میں مکابرہ ہوا ۔ مرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا :

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے
آبرو سب شاعروں کی ... ہے

آبرو نے جواباً یہ شعر کہا :

جب سنی ست پر چڑھے تو پان کھانا رسم ہے
آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاناں پشم ہے

آبرو سید شاہ کمال بخاری کے بیٹے میر مکھن پاکباز سے تعلقِ خاطر رکھتے تھے ۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے :

مکھن میاں غضب ہیں فقیراں کے حال پر
آتا ہے ان کو جوش جمالی کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۳ رجب ۱۱۳۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۳۳ء کو وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔[۱۰] ایک قلمی بیاض میں ، جس میں جعفر زٹلی کا قطعۂ تاریخِ وفات درج تھا اور جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے ، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سالِ وفات کی مزید تصدیق ہوتی ہے :

بتاں ہیں سنگ دل ، تاریخ کا مصرع سنا ناجی
"کہ بے لطفی سیں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر"[ف]

دوسرے مصرع سے ۱۱۳۶ھ/۱۷۳۳ء برآمد ہوتے ہیں ۔ ستالہ سنگھ بیدار نے ،

ف۔ مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ء) میں دوسرے مصرع میں "جن کی" کے بجائے "اون کی" اور "جی" کے بجائے "جیو" درج ہے ۔ اس سے ۱۱۵۶ھ نکلتے ہیں ۔ اس سے معلوم ہوا کہ مذکورہ بیاض میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی صحیح ہے ۔ اس دور میں "جیو" اور "جی" دونوں استعمال ہوتے تھے ۔ مطبوعہ دیوان کے ص ۵۰ کے تیسرے شعر میں "جیو" کا لفظ آیا ہے مگر حاشیے میں ، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے "جیو" کے بجائے "جی" کا لفظ درج کیا گیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

جو آبرو کا قطعۂ تاریخِ وفات لکھا تھا ، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۳۶ھ ہی نکلتے ہیں :

ہاتف از دیدہ آب ریختہ گفت   آبرو بود آبروئے سخن[ف]

خیراتی لعل بے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں "بہ بست و چہارم رجب سنہ ست و اربعین و مائتہ و الف واگزاشت"[۱۱] (۱۱۳۶ھ) ہی لکھا ہے ۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں آبرو کی تاریخِ وفات ۲۳ رجب ۱۱۳۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۳۳ء ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتی ہے ۔

مصحفی نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہو گئی ۔"[۱۲] اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی ۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سالِ ولادت ۱۰۹۴ھ/۱۶۸۳ء متعین ہوتا ہے ۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۶۸۴ء متعین کیا ہے ۔[۱۳]

(۲)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی ، عشق بازی ، بزم آرائی اور مجلسیت ، عوش وقتی ، امرد پرستی اور میرزائیت ، زندگی سے وقتی لذت ، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش ، رندی اور کیف و سرور سے سرمست ہو جانے کی آرزو ، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل سے آنکھیں بچانے کا عمل ، اس دور کے تہذیبی رو بوب میں رچا ہوا تھا ۔ اس تہذیب نے حقائق سے بھاگ کر نشاط ، چہل اور مجاز کے دامن میں پناہ لی تھی اور اسی نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھالا تھا ۔ اس دور میں فارسی والی روایت دم توڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فنونِ لطیفہ میں تیزی کے ساتھ ابھر رہی تھی ۔ اردو زبان و ادب کی ترقی ، رواج و مقبولیت بھی اسی روایت کا حصہ تھی ۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنھوں نے اس دور

ف۔ اس کے دوسرے مصرع سے ۱۱۵۰ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے بطور تخرجہ اگر آب کے ۳ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۳۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔ (مجموعۂ تواریخ [قلمی] ۔ ستالہ سنگھ بیدار ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) ۔

کی روح کو اپنی شاعری میں سمویا اور پوری سنجیدگی کے ساتھ اردو شاعری کی طرف توجہ دی۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی۔ گوالیار، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے، بھاکا کا علاقہ تھا۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوہرے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جنھیں وہ چوپالوں میں اور عام بات چیت کے دوران، اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے، استعمال کرتے تھے۔ آبرو نے اپنی شاعری میں اصنافِ سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنعیات، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لے کر عہد شاہی دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کردیا۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھل مل رہی ہیں کہ اس عملِ امتزاج میں بحیثیتِ مجموعی دیسی مزاج اُبھرتا ہے۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں "ہندوستانی پن" نمایاں ہے اور برعظیم کے موسم، اس کے دن رات، تہوار، رسوم، راگ رنگ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے۔ آبرو نے اردو غزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کبت اور دوہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگِ سخن پیدا کیا جو، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگِ سخن کی پیروی کی۔ اس شاعری میں عہد شاہی دور کا نشہ شامل ہے۔ عہد شاہی دور کو نہ معاشرے کی تنظیمِ نو کا مسئلہ پریشان کر رہا تھا اور نہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے۔ بادشاہ ہر چیز سے بے نیاز، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالتِ نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی محفلیں جمی ہوئی تھیں جہاں ناچنے گانے والیاں اور کشمیری لڑکوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے۔ دیوانِ آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آئینہ ہے۔

دیوان آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے —— ایسی بات جس سے مزا آئے اور ذرا دیر کو طبیعت خوش ہو جائے، یا پھر ایسی بات جس میں بے ثباتیٔ دہر و بے وفائیِ زمانہ کا ذکر ہو

تاکہ احساسِ غم سے نشاطِ زیست کے لیے ذہن کو تیار کیا جائے۔ اندھیرے کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ پھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے۔ بنیادی طور پر یہ بھی مزے کو دوبالا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، حال سے بے حال کرنے والی قوالی، چھپی ہوئی خواہشات کو آسودہ کرنے والی داستانیں، دل بہلانے والے ناٹک، بہروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور، مخصوص انداز کی عاشق مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں۔ خوش وقتی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلس آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سنتے چلیے:

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہیے سو شے تھی
میں تھا و یار تھے سب، معشوق تھا و مے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو ہے۔ ایہام گوئی، رعایت لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں۔ اسی لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہل مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنھیں شعر کے پیرائے میں سن کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربات کا اظہار نہیں ہے۔ یہ شاعری بے نام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربوں کا اظہار کرتی ہے جن سے اہلِ مجلس پہلے سے واقف ہیں۔ جب آبرو کہتے ہیں[13]:

ڈھکاوٹے بسب ہم کوں کمربند باندھ باندھ
کھولیں ابھی تو جانے میاں کا بھرم نکل
کھلکھلا کر پھول غنچے کی طرح جاتا ہے موند
بے تکلف ہنس کے جب عاشق سیں شرماتا ہے وہ
چمن میں شمع کی مانند کلیاں گل ہوئیں جیھ جیھ
یہاں سے بات نکلی تھی تمھارے پان کھانے کی
ہمیں شادی لگی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی
کہ اپنی زلف میرے ہار تیں پھولوں میں باسی ہے
جھمک دکھلا لگہ کی، دل چھین لیے چلی ہے
یہ کس تری انکھیوں کوں سکھلا دیا چھنالا

مشتاقِ عشق خواہی ہمیں آبرو تو کیا ہے
یوں روٹھ روٹھ چلنا ، چل چل کے پھر ٹھٹھکنا
دل بیچ کھب گیا ہے تیری کمر کا کسنا
ہنسنے کے انجھلوں کا کیا اس طرح الٹنا

تو وہ اپنے شعر سے اہلِ مجلس کے مزے کو ُحقے کی طرح تازہ کر دیتے ہیں ۔ آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں ، باتیں اور عام رویے ملتے ہیں جنہیں عہد شاہی دور کا مجلسی انسان دل سے چاہتا ہے ۔ عشق بازی کے لیے نقد خرچنے کی ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :

مفلس تو صید بازی کر کے نہ ہو دوالا
سودا بنے گا اس کا جز لیں کہ نقد خرچا

عشق بازاری عورت سے کیا جا رہا ہے یا نک دار معشوق سے جو باغ میں اتفاق سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک نک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سچ میں خار سا
نمکین گویا کباب ہیں پھیکے شراب کے
بوسہ ہے تجھ لباں کا مزے دار چٹ پٹا

چوپڑ بھی اس لیے کھیل جار ہی ہے کہ محبوب کو قریب لانے کا ذریعہ ہے :

چوپڑ کے کھیلنے کا مارا ہے یہ خلاصا
شاید کبھی وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ

مجلس جنگل یا گاؤں میں نہیں جم سکتی اسی لیے شہر عزیز ہے :

مجنوں تو باولا تھا جن راہ لی جنگل کی
سیانا وہی کہ جس نیں کہ شہر کی ہوا لی

اشعار بھی اسی لیے دل میں چبھ رہے ہیں کہ ان میں چہرۂ نکدار کی تعریف ہے :

سر بسر تعریف ہے اس چہرۂ نکدار کی
سب کے دل میں کیوں نہ چبھ جاں آبرو تیرے نکات
اس سیہ چشم اور سیہ خط اور سیہ ابرو کے کام
ریختے میں تم اگر برتو تو کارستان کہو

یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا مزا ، جہاں عام دلچسپ اور من پسند باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور پند و نصیحت کی باتوں سے بھی یہی کام لیا جا رہا ہے تاکہ ذرا دیر کے لیے احساس کو جھنجھوڑ کر

زندہ کر دیا جائے اور سننے والا ٹھنڈی سانس بھر کر خوش وقتی کی طرف زیادہ توجہ و انہماک سے واپس آ سکے ۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو توڑ کر ذہن کو نئے سرے سے مزے کے لیے تیار کرنا ۔ زندہ احساس کو دبانے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر جانے سے پہلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں پورے مزے اور بے فکری سے لگا جا سکے ۔ آبرو جب اخلاقی درس دیتا ہے تو اس کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ اس میں کسی تجربے یا گہری فکر کا دخل نہیں ہے بلکہ ایسے اشعار اہلِ مجلس کے منہ کا مزا بدلنے کے لیے آئے ہیں :

انسان ہے تو کبر سیں کہتا ہے کیوں انا
آدم تو ہم سنا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زنانی ہے شجاعت ان سپہوں کی
اسیر اس جگ کے ہیں سب شیر قالی
زنا کے وقت دل کے تھرتھرانے سیں ہوا روشن
کہ ایسے وقت میں یارو خدا کا عرش ہلتا ہے

اسی مجلسیت کے زیرِ اثر اس دور کا تصورِ حسن و عشق پیدا ہوتا ہے ۔ اس تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے ۔ یہ سراسر جسم اور لذت کا نتیجہ ہے ۔ حسن بازاری عورت یا لونڈے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی رہتا ہے جب تک جیب گرم ہے اور چہرے پر سبزہ نہیں آ گا ہے ۔ اس عشق میں آندھی کا سا زور تو ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی ہے اور پھر بیٹھ جاتی ہے لیکن سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے ۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پیشہ ور عاشق ہے جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے ، ان سے کھیلتا ہے ، ان کے ناز و ادا اور چنک مٹک سے لطف اندوز ہوتا ہے ، جسم کی آگ بجھاتا ہے اور جب کوئی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ پھیر کر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔ عشق کرنا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع نامرد وہ کہاوے جو عشق سے ہٹا ہے

رستم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
تاب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اسی عشق کے ترجمان ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قتیل
ان کو مشہد جنت اور جریانِ خوں ہے سلسبیل

وہیں ہسارؤ گے ہسارو آبسرو کسوں
جہاں کہیں عاشقاں کا ہوئے دنگل

حسن یہ ہے اور یہاں ملتا ہے :

جگت کے لالچی معشوق سے مفلس سیں نہیں ملتے
ہوئی ہے وصل میں مانع ہمیں بے دستگاہی یہ
رکھے کوئی اس طرح کے لالچی کو کب تلک بہلا
چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا ، کبھی وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قافیہ سمجھ کر قبول کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے ۔ آبرو اور اس دور کے دوسرے شعرا اسی لیے کھل کر امرد پرستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے پیار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو پانی ہے وہ لونڈا
مذاقِ شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے خوباں بیچ خوبانی ہے وہ لونڈا
ہوئی محکم بنا اس رشتے کی مدح اس کی سوں
کہ معشوق کے کارستان میں بانی ہے وہ لونڈا

یہ ایک اور شعر پڑھیے :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں کیونکے اس کی بات
لونڈا نہیں ، مزے کا ہے یہ جبتہ النبات

امرد پرستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کھل کر بغیر کسی جھجک کے آبرو یوں کرتا ہے :

جو لونڈا چھوڑ کر رنڈی کوں چاہے
وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

امرد پرستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ لڑکوں کی وضع قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں ۔ آبرو نے ایک طویل مثنوی ''در موعظہ آرائشِ معشوق'' اسی موضوع پر لکھی ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اضافہ کرنے ، اپنے بانکپن اور طرحداری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرزِ عمل اور کون سا طرزِ آرائش ، اندازِ گفتار ، طریقِ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تاکہ وہ معشوقیت

سے پورے طور پر متصف ہو سکے ۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصورِ حسن اور اندازِ عشق سامنے آتا ہے ۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے ۔ آبرو کی شاعری کے خد و خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنتے سنورتے ہیں اور اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

تب کہا میں نے کہ میرے سب سخن
وصف میں خوباں کے ہیں پھر نامہ بن
یا بیاں ہے ان کے رنگ روپ کا
ذکر ہے یا خال ہے خط موئی کا
یا کہ قصہ ہے ادا و ناز کا
یا فسانہ شوخی و انداز کا
طرح ہے سب ان کے مالد و بود کی
طور ہے ان کے زیان و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اس لیے آبرو کی شاعری میں موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے ۔ نعمت خان سدا رنگ کی تعریف میں تو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس پوری غزل سے ع ''تم آگرے چلے ہو سجن ؛ کیا کریں گے ہم'' اس کے تعلقِ خاطر کا پتا چلتا ہے ۔ کئی غزلوں میں ہولا اور بسنت کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی ہے اس میں ہندوستانی پن بہت نمایاں ہے ۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جما لیے ہیں ۔ اٹھارویں صدی اسی روایت کے چڑھاؤ اور پھیلاؤ کی صدی ہے ۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیبی فضا کا ایک حصہ ہے ۔ ایہام گوئی میں شاعر ایک طرف ذو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط بھی پیدا کرتا ہے ۔ یہ عمل کتنا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان کھپانا اور خونِ جگر صرف کرنا پڑتا ہے ۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں ۔ سننے والوں میں حیرت اور تلاشِ معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا ۔ آبرو نے اس تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھنگالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا ، دوہروں اور گیت کے عمومی مزاج کو اپنی شاعری میں سمویا اور اس دور کے تہذیبی

تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا ۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا ۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے ، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیقے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کُھل کھیلنے کا حوصلہ پیدا ہوا ۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے ۔ ایہام کی جتنی ممکن صورتیں ہوسکتی تھیں ، آبرو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے سارے امکانات کو اپنے تصرّف میں لا کر ایک طرف اسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا ۔ آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی "ردِ عمل کی تحریک" بھی اسی کا نتیجہ تھی ۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انھیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے :

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق
بجا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا

[بالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ ، مہک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے ۔ بالم محبوب کو بھی کہتے ہیں ، بالم کھیرے سے کرشن کنھیا نے بھی جنم لیا تھا ۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے] ۔

(۲) ہوتے ہیں اہلِ زر خواہانِ دولت خوابِ غفلت میں
جیسے سوتا ہے یارو فرش پہ مخمل کے کچھ سوچا

[زر کے معنی سونا ، سوتا کے معنی نیند ۔ خواہانِ دولت کا خوابِ غفلت سے تعلق بھی واضح ہے ۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۳) سیانے کون عاشق میں خواری بڑا کسب ہے
چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے دانا

[دانا عقلمند ، دانہ بمعنی دانہ جیسے چاول کا دانہ ۔ سیانے اور دانا سے بھاڑ جھونکنے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں رنگینی پیدا کی گئی ہے] ۔

(۴) ملنے کے شوق میں ہم گھر بار سب گنوایا
مدت میں گھر ہمارے آیا تو گھر نہ پایا

[گھر اور گھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۵) حُسن کے چرچا غیر لیں جا کر چھچھوندر چھوڑ دی
گھر جلا عاشق کا ان لوگوں کا گیا ٹوٹا ہوا

[چھچھوندر ایک قسم کا لمبوترا سا چوہا ۔ چھچھوندر ایک قسم کی آتش بازی ۔ چھچھوندر چھوڑنا (محاورہ) کنایتہً شگوفہ چھوڑنا ، فساد کرا دینا ۔ لوٹا = سگرٹ نما سگار کی طرح کی آتش بازی ۔ ٹوٹا = نقصان خسارہ ۔ ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۶) دل میں ظالم نیں آ اب گھر کیا بسنا کیا
ان مجھے بے بس کیا ، پر میں اسے بس نا کیا

[بسنا ، آباد ہونا ۔ بس کرنا ، قبضہ کرنا ۔ بس نا ، صرف انکار ہی کرنا ۔ گھر کرنا ، دل میں جگہ کرنا ۔ ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

(۷) ڈرے اے غنچہ لب دم کے اثر سوں
چلم میں ہو گیا ہے گل تماکو

[گل ، پھول ۔ چلم کے جلے ہوئے تماکو کو بھی گل کہتے ہیں ۔ گل ہونا کنایتہً جل جانا ، بجھ جانا ۔ اسی کے ساتھ غنچہ ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں] ۔

(۸) معشوق سانولا ہو تو کرتا ہے دل کوں پیار
کالے کی چاہ خلق میں ظاہر ہے من کے ساتھ

من ، دل ، طبیعت ۔ من ، وہ مہرہ جو کالے سانپ کے پیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت سانپ شبِ تاریک میں اس کو اُگلتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکنے لگتا ہے ۔ سنسکرت میں قیمتی پتھر کو کہتے ہیں ۔ کالا بمعنی سانپ اور زلف کے لیے بھی آتا ہے] :

(۹) ہنس ہاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
پھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم چُھو کر

[سحر ، جادو ، طلسم ۔ منتر پھونکنا ، جادو کرنا ۔ چھو کر ، چھونے سے ۔ چھو کرنا ، منتر پھونکنا] ۔

(۱۰) قول آبرو کا تھا کہ نہ جاؤں گا اس گلی
ہو کر کے بے قرار دیکھو آج پھر گیا

[پھر جانا ، قول سے پھرنا ، زبان دے کر پھر جانا ۔ پھر گیا ، دوبارہ گیا ۔ دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] ۔

ان چند مثالوں سے آبرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ یہ عمل جہاں مصنوعی و شعوری ہے وہاں حد درجہ ہنرمندی کا بھی طالب ہے ۔

ذرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے ۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ فائدہ ہوا کہ دیسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا استعمال ہو گیا اور بہت سے الفاظ خراد پر چڑھ کر خارج ہو گئے ۔ لفظوں کے گورکھ دھندے اور جال بننے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی یک رخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے ۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا ۔ آبرو کی شاعری پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم بحیثیت مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا ۔

آبرو کے ہاں اردو شاعری ہندوی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے : مثلاً یہ غزل دیکھیے :

کہیں کیا تم سوں بیدرد لوگو کسی سے جس کا مرم نہ پایا
کبھی نہ بوجھی پیتا ہماری پیرہ لیں کیا اب ہمیں ستایا
لگا ہے برہا جگر کوں کھانے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیویں ہیں سوتیں ہمن کوں طعنے کہ تجھ کوں کیھوں نہ منہ لگایا
رکھی نہ دل میں کسی کی چنتا ، گلے میں ڈالی پیرہ کی کنتھا
درس کی خاطر تمہارے منتا بھکارن اپنا برن بنایا
لگی ہیں جس ہر پیرہ کی گھاتیں ، تلپھ تلپھ کر بتائیں راتیں
تمہاری چنت لیں بتائیں باتیں اکارت اپنا جنم گنوایا
گلا عمولا یہ سب عبث ہے ابھی کے اوچھے کرم کا جس ہے
ہمارا پیارے کہو کیا بس ہے تمہارے جی میں اگر یوں آیا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی ، جیسے کہو گے رہا کروں گی
تمن کوں نس دن دعا کروں گی ، سکھی سلامت رہو خدایا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہروں کا مزاج ہے ۔ یہاں محبوب مرد ہے اور عاشق عورت ، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے ۔ امرد پرستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے ۔ بحیثیت مجموعی آبرو کی شاعری میں فارسی و ہندوی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں ۔ ٹیسو کے پھول اور گل لسترن ایک ساتھ ہیں ۔ عید و شب برات ، بسنت رت اور ہولی ، سیام کنھیا اور علی و پیغمبر ، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

کینڈا تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر بروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے ۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی ، رقص ، مصوری ، آداب مجلس ، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں مقبول ہو کر معاشرے کی ہیئت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں ۔ شاعری میں آبرو انھی میلانات کا ترجمان ہے ۔

ایہام گوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً صائب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گھل مل گئے ہیں کہ انھیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے ۔ صائب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے ۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے ۔ آبرو کی شاعری میں ایہام کے ساتھ یہ طرز سخن عام طور پر نظر آتا ہے :

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
رکھتے ہو داغ دل پر میرے عبث یہ پھویا
جوں سپاہی مورچے کی آڑ میں کرتا ہے چوٹ
یوں تمہارے وار کرتے ہیں نین مژگاں کی اوٹ
دو مصرعہ پر بھواں کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شاسی کو حکومت اہل بیت اوپر
شوق بن دل میں نہیں دم سار سکتے نہ گرم
تب دھواں حقے سیں نکلے جب چلم پر ہوئے آگ
جھمک منہ کی کھٹی تب سیں گھٹا آرام لوگوں کا
کہ کم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ڈھلتا ہے
نہ تھی دم مارنے کی ہم کوں قدرت جب چلا اٹھ کر
کہ اول بند ہوتی ہے زباں تب جی نکلتا ہے

صائب کے مخصوص رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے ۔ آبرو نے اس رنگ میں ایہام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے ۔

آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے ۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی ، اس دور میں جب کہ روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے ، مربوط و رواں شعر نکالتا

اور مشکل قافیوں کو با معنی انداز میں اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لاتا ہے کہ اس کے بہت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں:

تمھاری لوگ کہتے ہیں کمر ہے　　کہاں ہے کس طرح کی ہے کدھر ہے
آج پھر ہم میں کر دیا ہے اداس　　ان رقیبوں کا جائے ستیاناس
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ　　دل ہمارا ہوا ہے بارہ باٹ
کریں جو بندگی ہوویں گنہگار　　بتوں کی کچھ نرالی ہے خدائی

یہی صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے:

یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
فوج کے بیچ جوں نواب آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں خوش ہوا
پھٹ کر تمام آگ میں کھلتا ہے جوں چنا
بے کل ہوا ہوں اب تو تری زلف میں سجن
شب ہے دراز، نیند ہماری اُچٹ گئی
دیے میں جوں بتی ہو یوں دہکتی ہے زباں مکھ میں
کروں جس رات کے اندر بیاں سوزِ نہانی کا

آبرو کے ہاں رعایتِ لفظی اور تجنیس کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آیندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آبرو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچاننا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

کم مت گنو یہ بخت سیاہوں کا رنگ زرد
سونا وہی جو ہووے کسوٹی کسا ہوا
انداز میں زیادہ لپٹ ناز خوش نہیں
جو خال حد میں زیادہ بڑھا سو مسا ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
کیا سرخ ڈانک پر ہے الماس کا نگینا
رجھالیے بھی لگے اب سرد ہونے
چاروں لیں کب پکڑا لری کا

آبرو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارسی

شاعری کی بیشتر فنی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رتبہ بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً صنائع کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسنِ بیان کو پُر اثر بنایا جاتا ہے۔ آبرو نے اس انداز کو بھی سلیقے سے استعمال کیا ہے:

یار سوں جا کے مرے درد کا بستار کہو
غم کہو، رنج کہو، حسرت و آزار کہو
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کہو سب ہے ولیکن کیجیے کیا، یار ہے
عبث بے دل کرو مت آبرو کو
مسافر ہے، شکستہ ہے، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے۔ آئندہ دور کی شاعری میں یہی انداز مقبول ہوا۔

آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھتے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومنے لگتے ہیں؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے:

لگے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مزہ پایا ہے جن عاشق نیں تیرے سن کے گالی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا:

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر:

برچھی کی طرح توڑ جگر پار ہو گئی
تیری نگہ نے جب کہ کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا:

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

اسی طرح آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے:

مرتا وہی ہے جس کوں ملے یار پیار میں
ہو جس کا دوست دشمنی اوس کوں اوسی سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میٹھا لگا ہے مجھ کوں تیرے لباں میں 'کیا خوب'
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زباں سے 'کیا خوب'

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا پھر غالب کی غزل آبرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا پھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر ، جب وہ طرزِ بیدل میں ریختہ کہہ رہے تھے اور اشعار میں مثالیہ طرز ، ایہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے ، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی ماخذ اور ذہنی اثرات میں سے ایک ماخذ و اثر آبرو بھی تھا۔ آبرو ہی کی طرح غالب نے بھی منقبت ، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح پھیلتے اور خیال و بیان کے حسن صورت کو نکھار کر اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔ آبرو بعد ولی اُردو شاعری کا اولین اور اہم رکن ہے۔

کوئی چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی باخبر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آبرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں ، اسی لیے ایہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سچا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو ایسے آب دار موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آبرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا سبھاؤ بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی ایسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوئے

ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو ایہام کے خلاف "ردِعمل کی تحریک" میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بنتا ہے۔ جب آبرو کہتے ہیں :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے
اب روبرو ہے یار ، نہیں بولتا سو کیوں
قصے وہ آبرو کے بنانے کدھر گئے

تو یہ خیال اور یہ تجربہ آئندہ دور میں ، جب اُردو شاعری اظہار و بیان پر زیادہ قادر ہو جاتی ہے ، محمد تقی میر کے ہاں زبانہ منجھ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا
جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

آبرو کی شاعری کا یہی وہ حصہ ہے جس میں جذبوں کی صداقت اور احساس کی سچائی اثر و تاثیر جگاتی ہے۔ اس میں حسن بیان بھی ہے ، روزمرہ اور محاورے کی رچاوٹ لہجے میں رس بھی گھول رہی ہے اور طرز ادا میں بدلتی ہوئی نئی زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل سنا رہے ہیں۔ ان اشعار کی خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوٹ اور پختگی کے ساتھ اُردو شاعری کو معطر کرتی ہے۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے باوجود یہ حصۂ شاعری ہمارے لیے آج بھی پُر اثر و دل کش ہے۔ یہ اشعار دیکھیے :

اُٹھا ہے صبح نیند سے اُٹھ کر رَسا ہوا
جامہ گلے میں رات کا پھولوں بسا ہوا
پوچھے اگر جو آبرو کے حال کی خبر
کہنا تمھارے درد سوں ہجراں کے مر گیا
تجھ سے نین جب ملائے گیا
دل اندر مرے وہ سمائے گیا
مل گئیں آپس میں دو نظریں اِیک عالم ہو گیا
جو کہ ہونا تھا سو کچھ انکھوں میں باہم ہو گیا

جدائی کے زمانے کی سجن کیا زیادتی کہیے
کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو جگ بیتا
جو غم گزرا ہے مجھ پر عاشقی میں
سو میں ہی جانتا ہوں یا مرا دل
پھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
وے عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
مجنوں و کوہکن سے نہ جانے کدھر گئے
کیا ہے بے خبر دونوں جہاں سے
محبت کے نشے میں کیا اثر ہے
کرتے تو ہو تغافل پر حال آبرو کا
دیکھو جو تم پیارے بے اختیار رو دو
دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
اس طرح حال دل کا کہتا ہوں
انکھیوں نے رات کیا جادو کیا تھا
مگر کاجل دوالی کا دیا تھا
سر سوں لگا کے پاؤں تلک دل ہوا ہوں میں
یاں لگ ہنر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
ہاتھ آوے اگر جو عمر خضر
بیٹھ کر اس کا انتظار کروں
کچھ ٹھہرتی نہیں کہ کیا ہوگی
اس دلِ بے قرار کی صورت
تمہارا دل اگر ہم سیں پھرا ہے
تو بہتر ہے، ہمارا بھی خدا ہے
کیا ہوا مر گیا اگر فرہاد
روح پتھر سے سر پٹکتی ہے
ایک تھر لطف کی ہمیں بس ہے
غم کے دریا سوں پار کرنے کوں
زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیونا قیامت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جبھی
آ گیا تب ہمارے جی میں جی
اے نالۂ شوق اگر تم میں درد ہے
اس بے وفا کے دل منیں جا کر اثر کرو
دلدار کی گلی میں مکرر گئے ہیں ہم
ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کر گئے ہیں ہم

یہ اشعار اپنی قدامت کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے تجربے آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں۔ جب آبرو کہتا ہے:

آئی تو تھی لہر کہ کہوں حال دل کا سب
پر رونے نیں بات کی فرصت نہ دی مجھے
ہم ہیں چراغ اور ہیں انکھیاں ملا گیا
ظالم کسی کو مار، کسی کو جلا گیا
مرے پیارے ہیں قاصد اتنی دل کی بات جا کہنا
کہ جانے میں تمہارے جان کو مشکل ہے اب رہنا
سخن اوروں کا تشنا ہو کے سنتا اور سب کہتا
مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جاتا
یارو ہمارا حال سجن سے بیاں کرو
ایسی طرح کرو کہ اسے مہرباں کرو
یارو کوئی کہے کہ کبھی یوں بھی ہونے کا
باتیں کریں گے بیٹھ کے آپس میں پیار کی
افسوس ہے کہ ہم کوں دلدار بھول جاوے
وہ شوق، وہ محبت، وہ پیار بھول جاوے
بے رحم و بے وفا و تنک رنج و تند خو
تجھ کوں ہزار ناؤں سجن دھر گئے ہیں ہم
بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے بیزار ہے
جو کچھو سب کچھ ہے لیکن لیجیے کیا یار ہے
کرو کے شوق میں نہ ہمیں دربدر گئے
اس عاشقی کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ گل کوں دل دوانا کیوں نہ ہو
اس پری رو کی ہے اس میں بو میاں

تو وہ انسان کے آفاقی جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہاں شعر ایہام برائے ایہام نہیں کہا جا رہا ہے۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ صنائع، ایہام اور دوسری فنی خصوصیات، فطری طور پر، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سننے والوں کو کرتے تھے۔ آبرو ایک ایسے دور میں جب شمال میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوئی تھی، اپنا الگ راستہ بنا کر خود اُردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے، جو برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے، قبول کرکے عام کردیا اور بعد میں بھی، رد عمل کی تحریک نے ایہام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود، اس حصۂ شاعری کو قبول کر لیا۔ آبرو ایہام گویوں کا سرخیل ضرور ہے اور عہد شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا یہی پہلو زیادہ ابھا کر مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور موثر و دل پذیر شاعری کی قابلِ ذکر مثالیں موجود ہیں۔ آبرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

مجھے ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو محلا

آبرو کے ہاں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم، رت، باغ، پھول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں پوری انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ آبرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے:

ٹیسو کے پھول نہیں ہے دہکتے ہیں کوئلے
آئی جنوں میں آگ برہ کی لگا بسنت
یہ سبزہ اور یہ آبِ رواں اور ابر یہ گہرا
دوانا نئیں کہ اب گھر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا
جاڑے کی رات اُلٹ گئی گرمی کا دن کٹا
مکھڑے سیں زلف جب کہ سجن تم نے دی اٹھا
گلی اکیلی ہے پیارے، اندھیری راتیں ہیں
اگر ملو تو سجن سو طرح کی گھاتیں ہیں

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں کھولیاں
لے گئی بادِ صبا خوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متفرق اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکانات کے جگنو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کرکے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اُردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے تاریخ ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں:

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر
ہے آبرو ہمن کوں جگ میں سخن ہمارا

آبرو ایک قادر الکلام "معنی یاب اور متین خیال"[۱۵] شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہتے وقت جن فنی و تخلیقی امور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کبھی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصورِ شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے:

(۱) صرف قافیے ملانے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں باندھے جائیں:

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو
قافیہ سیتی ملایا قافیا تو کیا ہوا
دعویٰ ہے جس کوں شعر کی قوت کا آبرو
مضموں کے آ کے بوجھ اٹھاوے ہمن کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور نئی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان پڑتی ہے اور شاعری زندہ رہتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے بت کی پرستش ہوگی:

ع: رواں نہیں طبع جس کی شعر تر کی طرز پانے کی
جب آبرو کا بیاہ ہوا بکرِ فکر سیں
تب شاعروں نے ناؤں رکھا اس کا بت بنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دلِ گداختہ کے نالے اور کیفیاتِ قلبی بھی شامل ہوں:

فکر ہر شعر میں دل کوں عبث مت خوں کرو
فاختا کی ضرب سیکھو نالے کوں موزوں کرو

(۳) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے :

پرور حسن و عشق موزوں ہے — خوش لگے قافیے کے ساتھ ردیف

اور شگفتہ زمین سے شعر کی آبرو بڑھ جاتی ہے :

مجھ شعر کی شگفتہ زمیں دیکھ آبرو
لالہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(۴) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں ۔ خصوصاً ایسے تجربے جنھیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

سنگ دل نیں آج دل دے کر سنا
آبرو نے شعر کا پایا صلا
کرتا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت
جا شعر آبرو کا سنا انوری کے تئیں

جب یہ سب چیزیں ہوں تو ریختہ بنتا ہے :

ریختے کا کام تب ہوتا ہے، جب سو چیز ہو
آب اور گل کے سوا کچھ ہے یہ اسے گلکار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آ کر اس کے سنتے کوں کریں سب یار بھیڑ
آبرو یہ ریختا تو نیں کہا ہے دھوم کا

آبرو نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں موسیقار بھی شامل ہیں اور رقاص بھی ، شاعر اور امرد بھی اور دوسرے لوگ بھی ۔ جمال کا ذکر دو جگہ آیا ہے ۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ، صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا کر ایک غزل کہی ہے ۔ مولا ، میر مکھن پاکباز ، پنا اور نعمت خان سدارنگ کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے ۔ شاہ بوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے ۔ اپنے پیش روؤں میں سے بوعلی ، حافظ و انوری کا بھی ذکر کیا ہے ۔ حافظ کو تو وہ کمالِ شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آبرو شعر کے کمال میں ہے — معتقد حافظ شیراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خاں یک رنگ ، عبدالوہاب یکرو کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس دور میں آبرو کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی تعداد کے علاوہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ایہام گوئی مقبول ترین

رنگِ سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا ۔ عبدالوہاب یکرو[۱۶] ، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ' مشرق میں دیوانِ مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے ، آبرو کے شاگرد تھے ۔ آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبحان[۱۷] کا نام بھی آتا ہے ۔ محمد محسن فدوی ، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے ۔[۱۸] اورنگ آباد میں سید غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہمشیرزادہ کہتے تھے ۔ مقطع میں آبرو ، صادق ، مبارک ، بے ہمتا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے ۔[۱۹] صلاح الدین میر مکھن پاکباز ، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے ۔[۲۰] شہاب الدین ثاقب[۲۱] اور محمد عارف عارف[۲۲] بھی آبرو کے شاگرد تھے ۔ محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر سجاد اکبر آبادی ریختہ میں آبرو کے شاگرد تھے ۔[۲۳] ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنھوں نے دامِ راست زانوے تلمّذ تو تہ نہیں کیا لیکن آبرو کے رنگِ سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے ۔

(۳)

لسانی زاویہ' نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و قابل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ محمد شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے ۔ آبرو کی زبان پر ، جیسا کہ اوپر دیے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا ، کھڑی بولی ، پنجابی ، ہریانی ، راجستھانی ، ہندوی اور دکنی اردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں ۔ ادبی زبان ابھی بن سنور رہی ہے ۔ املا اور قواعد کے اصول پورے طور پر مقرر نہیں ہوئے ہیں ۔ وہ الفاظ ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جاتے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں ، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ آبرو کی زبان اور دکنی اردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے ۔ بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً نکو ، مشا ، ییک ، اتال ، انپڑن وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے ۔ ایک فرق 'چ' تاکیدی کا تھا جسے کسی لفظ کے آخر میں لگا کر ، مرہٹی کی طرح "ہی" کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا ۔ شمال میں باندھنا ، کہنا ، کرنا مصادر سے باندھا ، کہا ، کیا ماضی مطلق اور دکن میں "باندھیا ، کہیا ، کریا" بنایا جاتا تھا ۔

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس ہی فرق آبرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے۔ آبرو کی زبان کے مطالعے کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی اُردو اور شمال کی اُردو دو مختلف زبانیں ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آبرو کے یہ تین شعر پڑھیے:

کیونکر ہورن الجھو کی انکھیاں سیتی پڑی لئیں
عاشق کوں آ پڑی ہے ہجراں کی رات بھری
جیسے کوئی منصور کے جوں جان کرتے ہیں فدا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
قدر بوجھو دلِ خون خوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھا گُل کے ہمن زینتِ دستار کرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز کرنا دشوار ہوگا۔ آبرو کے ہاں بحیثیت مجموعی زبان کا یہی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود اُردو زبان میں آ رہی ہے، اسی لیے آبرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً آبرو کے ہاں "منیں" اور "میں" دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں:

منیں : ع قامت کا سب جگت منیں بالا ہوا ہے نام
میں : ع کیوں تیر مارتے ہو تم غیر کے جگر میں

آبرو کا ایک شعر ہے:

تجھ تجلی کی صفت کیوں کر بیاں میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں "تجھ تجلی کی صفت" وہ انداز بیان ہے جو متروک ہو رہا ہے اور دوسرے مصرع میں "دیکھ کر تیری جھمک" وہ انداز ہے جو آئندہ دور میں مستند ہونے والا ہے۔ آبرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو رہی ہیں۔ آبرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے۔

اُردو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی۔ آبرو کی زبان کا سرچشمہ بھی عوام کی زبان ہے۔ وہ الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اسی طرح استعمال کر رہا ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔ مثلاً شہر کا نام "آگرہ" ہے لیکن اسے

عام طور پر "آگرے" بولا جاتا ہے۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ ع : "تم آگرے چلے ہو سجن کیا کریں گے ہم"۔ یہی صورت اور الفاظ کے ساتھ ہے، مثلاً:

چہیے (چاہیے) : ع جی میں بھی پیارا کچھ اک چہیے کہ تجھ کوں وہ کہوں
جانیں (جانیں) : ع عاشق بہت کے مارے روتے ہوئے جلدھر جان
بھلیاں۔ انے۔ یے : ع انے جو عرفش کرتے ہو یے باتیں نہیں بھلیاں
بچھی (بچھلی) : ع ڈوب کر بچھی کوں جوں کر کاکلا
دسخط (دستخط) : ع نوخطی کے دکھانے کے دسخط
کمک (کمک) : ع کمک جو اس بازار میں کے ہیں
سپارش (سفارش) : ع سپارش سیں سرا سرکش نپٹ بیزار ہوتا ہے
کسائی (قصائی) : ع کب لگ رہے گا چھڑا تک آ مل اے کسائی
مزاخ (مذاق) : ع عاشق ستانے کوں سمجھتا ہے کیا مزاخ

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مائگی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی طرف تھا، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں آتے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی۔ یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے۔ اُردو ایک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے اور استعمال کیے جانے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

آبرو کے دور میں یہی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے۔ جو لفظ جس طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا، مثلاً آبرو کے ہاں بے بجائے بہ، بے بجائے بہ، کوئے بجائے کنویں، سن لیں بجائے سنتے، سونہری بجائے سنہرہ، تسبی بجائے تسبیح، مصرا بجائے مصرع، بانگیں بجائے باگیں، چونکتا بجائے چوکتا، جوٹھا بجائے جھوٹا، پرکھنا بجائے پرکنہ، مڑوڑ بجائے مروڑ وغیرہ ملتے ہیں۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو "ہ" پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے "الف" سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً:

رتبا (رتبہ) : ع گیا رتبا نظر میں گر پری کا
تبا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے اسیروں کا
مژدا (مژدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کوں مژدا ہے آبرو کا

مرثیا (مرثیہ) : ع یوں عبث پڑھتا پھرا جو مرثیا تو کیا ہوا
قبلا (قبلہ) : ع عاشق مگر خدایا قبلا ہے حاجیوں کا

یہی صورت میکدا (میکدہ) ، غنچا (غنچہ) ، نشا (نشہ) ، آئنا (آئینہ) ، بندا (بندہ) فتنا (فتنہ) ، رشتا (رشتہ) ، دبدبا (دبدبہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوا (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے ۔ اسی طرح دعوا (دعویٰ) ، ابر (ابر) ، عبس (عبث) ہے ۔ عبس کو تو آبرو نے برس ، دس اور مگس کا قافیہ بنایا ہے ع "آبرو کا جیو جاتا ہے عبس" ۔ لیکن ساتھ ساتھ "عبث" بھی لکھا ہے جیسا کہ اُوپر کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے ۔

آبرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ اضافت سے ملا دیتا ہے ۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے ۔ میں نے خود اس جلد میں کئی حرف اضافت اور واؤ عطف کو فارسی و اُردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے ۔ آبرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تیغِ بھوں : ع مشکل ہے تیغِ بھوں کے اشارے کا بوجھنا
گلِ پُرصفا : ع جس گلِ پر صفا میں نظریں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی "بہ" لگا کر دو دیسی لفظوں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر جاجا کے تم کھاتے ہو جو بنگلے کے پان
دن بہ دن : ع بڑھے ہے دن بدن مجھ مکھ کی تاب آہستہ آہستہ

یہی صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع تان چوگاں تھی و دل تھا گیند
ع ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم
ع طرح ملاپ و محبت کی پھیر ڈالی ہے
ع سوتا تجا و بھوک گنوائی ہوا یہ روپ
ع جوڑ آئنا و توڑ سکندر کی مد کے تئیں

اسی طرح "جان و جی ، دریا و آنسو ، رولو و لیکن ، لکڑی و نہ پیڑا ، تھا و بار ، تھا و ہے" میں واؤ عطف استعمال کی ہے ۔ یہ وہ صورت ہے جو اُردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے ۔ یہی وہ "اُردو پن" ہے جو آبرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے ۔

آبرو کے ہاں زیادہ تر جمع "ان" لگا کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً سروران ، رقیباں ، باتاں ، لباں ، حریفاں وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جدید

صورتیں بھی ملتی ہیں ۔ مثلاً :

ع یوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے نام عشق
ع آئنے ہو جائیں دیواروں میں دل
ع لوگوں کے دل کوں لیا ہے تمھوں نیں بالک دل
ع علاج ان کا مگر جھگڑیں و لاتیں ہیں
ع یے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتیں ہیں

بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ع غیر کی انکھیوں میں انکھیاں مت ملا رے اس قدر

حروف ، افعال اور ضمائر کے ساتھ بھی یہی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں ۔ یہی صورت علامت فاعل "نے / نیں" کے ساتھ ہے ۔ کہیں "نے" محذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود ہے ۔ مثلاً "نے" محذوف کی مثال :

ع یوں آبرو میں دل کوں تم سخت جو کیا ہے

"نے" موجود کی مثال : ع تم نیں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح

اسی طرح "کو" "کے" کہیں محذوف کر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و قواعد کے مطابق موجود ہے ۔ مثلاً :

"کو" محذوف کی مثال : ع بوسا لباں میں دینے کہا کہہ کے پھر گیا
"کے" محذوف کی مثال : ع آبرو ہجر بیچ مرتا ہے

ایک ہی مصرع میں "کو" موجود بھی ہے اور محذوف بھی ۔ مثلاً :

ع رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا

اور بعض مصرعوں میں "کی ۔ کے ۔ کا" جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں ۔ مثلاً :

ع راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بجا

یہی صورت ضمائر کے ساتھ ہے ۔ ضمائر میں ہمن ۔ وو ۔ تمن بھی استعمال ہو رہے ہیں اور ہم ۔ وہ ۔ تم ۔ میں وغیرہ بھی ۔ اسی طرح افعال میں "دیکھنا" مصدر کی مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور "دکھلاونا" کی بھی ۔ "آنا" کی بھی اور "آونا" کی بھی ۔ بلانا بھی اور بلاوتا بھی ۔ اسی طرح بھڑبھڑاونا ۔ آزماونا ۔ مسکراونا ۔ اتراونا ۔ ستاونا مصادر کی مختلف شکلیں بھی ۔ مثلاً :

ع کوئی شاہ کوئی گدا کہاوے جیسا جس کا بنا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
ع سر میں بلاوق ہے تمھاری گلی الٹا
ع یوں ترپھڑاوتا ہے دل شوق میں ہمارا
ع دکھلاوتے ہو مہندی جس کوں سجن رچا کر

اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی - مثلاً :

ع کہو اے آبرو کیوں کر جئے گا درد و غم سیتی
ع دور خاموش بیٹھ رہتا ہوں
ع ستم کرنے کوں پھر کیوں اس قدر تیار ہوتے ہیں
ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کوں
ع کہے ہیں فتح ہم نیں ریختے کے آبرو قلعے

آبرو کے ہاں لفظوں میں ''ن'' کا استعمال ، اس دور کی زبان کی طرح ، عام ہے جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے - مثلاً ساونوں (ساون) ، برسالوں (برساون) ، کرناں (کرنا) ، مرناں (مرنا) ، کوں (کو) ، سیں (سے) ، نیں (نے) ، دنیاں (دنیا) وغیرہ -

اکثر الفاظ ''ھ'' کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - مثلاً بھوء (ہوء) ، بگھولے (بگولے) ، تڑپھ (تڑپ) ، برگھنا (برگہ) ، جیبھ (جِبھ بمعنی زبان) وغیرہ -

اسی طرح اکثر الفاظ جو آج ''ڑ'' کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے دور میں بھی ''ڑ'' کے ساتھ بولے جاتے ہیں ، آبرو کے ہاں ''ڈ'' سے ملتے ہیں - مثلاً :

کاڈھا (کاڑھا) : ع ہنر دیکھو کہ سیدھی انگلیوں سیں ہم نیں گھیو کاڈھا
بڈھاؤ (بڑھاؤ) : ع چیں بہ جبیں ہو شوق کے میرے بڈھاؤ کوں

اسی طرح بڈیاں (بڑھیاں ، جمع بڑھیا کی) ، کاڈھ (کاڑھ) وغیرہ - خان آرزو کی اردو لغت ''نوادر الالفاظ'' میں اکثر الفاظ ''ڑ'' کے بجائے ''ڈ'' سے ملتے ہیں - یہی اس دور میں مستند صورت تھی - آج بھی اہلِ پنجاب اور یو پی کے قصبوں میں ''ڈ'' کا استعمال اسی طرح ملتا ہے -

آبرو نے حرف نفی ''مت'' اور ''نہ'' کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے ۔۲۳ دو حروفِ نفی کو ایک ساتھ استعمال کرنا یقیناً غلط ہے - ممکن ہے اس دور میں عوام میں یونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہیں سے سند لی ہو - آبرو کے ہاں اس کی صورت یہ ہے :

عیب ہے غیر سے اپنا نہ ملی   مت نہ مل اس میں آبرو کے کھلا

بھلا ملتا نہیں تو مت نہ مل پر خوش رہ ہم سیں
کہ خوبی اس طرح میں بھی کچھ مرے دل کی خلاصی ہے

بعض الفاظ جو آج مونث بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکر استعمال ہوئے ہیں - اس زمانے میں یہی ان کا صحیح استعمال تھا - یہی صورت اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے - ''توجہ ، جان ، باس ، سیر'' مذکر باندھے گئے ہیں -

آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے طریقے سے وضع کیا ہے - مثلاً :

ع ہر مل گئے تو سلام علیکی تو ہے ضرور
ع تیری چشم سیہ کرتی ہے عاشق ساتھ کافریاں
ع آبرو کوں چاہتے ہو تو دروغی مت بنو

اسی طرح خالص اردو طریقے سے منکرپن ، گورائی (گورا پن) ، چھٹکی (چھوٹی) وغیرہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں - اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان بہادر کی داستان ''مہرافروز و دلبر'' میں بھی ملتے ہیں -

آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اردو عبارت میں کثرت سے استعمال ہو رہے تھے - مثلاً :

فارسی حرف بر : ع تو گلزار آتش کیا بر خلیل
فارسی حرف در : ع کیا کوئی ایسا نہیں در جہان
فارسی فعل خواندن : ع ہے آرزوے خواندن یہ مرثیہ صلاح

آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور ریختہ گویوں کو مشورہ دیا :

وقت جن کا ریختے کی شاعری میں صرف ہے
ان سی کہتا ہوں بوجھو حرف میرا ژرف ہے
جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے[۲۵]

فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی - ناجی کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا - آبرو کے زیرِ اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، سجاد اور بکرو وغیرہ کے ہاں بھی یہ صورت نہیں ملتی - اس تبدیلی سے اردو اظہارِ بیان فارسی اثرات سے مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی -

آبرو ایک سنجیدہ اور باشعور شاعر تھا ۔ اس نے زبان کو سلیقے ، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا۔ اُردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی دکنی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے ۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے ۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی دکنی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر ، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں۔ اگر آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'عاشور نامہ' (۱۱۰۰ھ / ۸۹ - ۱۶۸۸ء) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ اُردو عوامی قوتوں کی فتح کی علامت تھی ۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا ۔ آبرو تاریخی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اُردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا :

ناجی سخن ہے خوب ترا گرچہ مثل شمع
لیکن زبان مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اگلے باب میں ہم شاکر ناجی اور اس دور کے دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔
۲- مجمع النفائس (قلمی) : مولانا تسبتی تھانیسری کے ذکر میں ، ص ۳۷۹ ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔
۳- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۸ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء ۔
۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۲۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ۔
۵- نکات الشعرا : ص ۹ ۔
۶- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔
۷- سفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، ص ۱۹۵ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۹ء ۔
۸- مخزن نکات : ص ۵۹ ۔
۹- خوش معرکۂ زیبا : (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء ۔

۱۰- سفینۂ خوشگو : ص ۱۹۵ ۔
۱۱- تذکرۂ بے جگر : (قلمی) ص ۲۵ ، انڈیا آفس لائبریری لندن ۔
۱۲- تذکرہ ہندی : ص ۷ ۔
۱۳- تعین زمانہ : مطبوعہ "معاصر" جلد ۳ ، حصہ ۸ ، ص ۱۱۸ ، پٹنہ ، بہار ۔
۱۴- دیوان آبرو : مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ، ادارہ تصنیف علی گڑھ ۔ سنہ ندارد ۔
۱۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ء ۔
۱۶- چمنستان شعرا : ص ۲۲۶ ۔
۱۷- مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، (جلد دوم) ، ص ۳۸۸ ، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء ۔
۱۸- ایضاً : ص ۳۸ ۔
۱۹- چمنستان شعرا : ص ۵۵۷ ۔
۲۰- ایضاً : ص ۵۱ ۔
۲۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء ۔
۲۲- مجموعۂ نغز : (جلد دوم) ، ص ۳۷۸ ۔
۲۳- نکات الشعرا : ص ۲۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔
۲۴- مخطوطات انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی (جلد اول) ، ص ۱۲۱ ، کراچی ۱۹۶۵ء ۔
۲۵- دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ - ۴۰ ، مکتبۂ خیابانِ ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۱۰ "شاہ مبارک آبرو تخلص کہ ہم قرابتی و ہم شاگرد فقیر آرزو بود و در ان رفتہ استاد بے مثل است ۔"

ص ۲۱۰ "در شعر فارسی ہم زبان درست داشت ۔"

ص ۲۱۲ "عمرش از پنجاہ متجاوز خواہد بود کہ بآسیبِ پائے اسپ پائے حیاتش فرو رفتہ ۔"

• • •

تیسرا باب

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اُردو تحریک ، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کرکے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو پورا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار ، فارسی کے بجائے ، اُردو میں کرنا چاہتا تھا ۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اُردو کے رواج کی تحریک تھی ، اسی لیے اس کے مزاج میں اُردو پن اور ہندوستانیت زیادہ ہے ۔ جیسے جیسے اُردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا ۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے :

بلندی سن کے ناجی ریختے کی ہوا ہے پست شہرہ فارسی کا

ایہام گو شعرا کا کلام آج پھیکا ، سیٹھا اور بے مزہ معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں اظہار کا کچا پن محسوس ہوتا ہے ۔ اس میں لفظِ تازہ کی تلاش میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے ، لیکن اگر ان شعرا کی خدمات کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں بامعنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور کی شاعری اردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی ناگزیر حصہ ہے جیسے کسی تناور درخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں ۔ جن شاعروں نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ ، جن کا ذکر پچھلے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں ، شاکر ناجی ، شرف الدین مضمون ، شاہ حاتم ، مصطفیٰ خاں یک رنگ ، احسن اللہ احسن ، شاہ ولی اللہ اشتیاق ، سعادت علی امروہوی ، میر محمد سجاد ، بیتاب ، میر مکھن پاکباز ، کمترین ، عارف الدین خاں عاجز ، فضلی اورنگ آبادی اور عبدالوہاب یکرو کے نام آتے ہیں ، لیکن وہ شعرا جنھوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

رکھی ان میں ناجی ، مضمون ، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں ۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں انھیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جلوس محمد شاہ کے دوسرے سال جب دیوانِ ولی دلی آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی ۔[1] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو ، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم ، جن کی عمر ۱۱۳۲ھ/۲۰-۱۷۱۹ء میں اکیس سال تھی ، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادانِ فن کے ساتھ لگے ، ان کے رنگِ سخن کی پیروی کرکے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے ۔ حاتم نے آبرو ، ناجی اور مضمون کی زمینوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں[2] بھی کہی ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی ۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استادی کی دھوم بہت بعد کی بات ہے ۔ اسی لیے ہم اس دور میں ، حاتم کو چھوڑ کر پہلے ناجی ، مضمون اور یکرنگ کا اور پھر دوسرے ایہام گویوں کا مطالعہ کریں گے ۔

محمد شاکر ناجی (م ۱۱۶۰ھ/۴۸-۱۷۴۷ء) دلی کے رہنے والے تھے ۔[3] وہ وہیں پیدا ہوئے ، پلے بڑھے اور وفات پائی ۔ محمد تقی میر نے ، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے ، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چیچک کے داغ تھے اور وہ پیشے کے اعتبار سے سپاہی تھے[4] ۔ قائم چاند پوری کے بھائی منعم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آتے تھے ۔ قائم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انھیں دیکھا تھا ۔ ظریف الطبع السان تھے[5] ۔ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نوابِ عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی صحبت میں نکھرا تھا ۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

تم اپنی مہر میں اب تربیت کرو جس کو
ہو اس کا ہوش جدا ، ذہن اور ذکا اور ہی

غزل کے ایک شعر میں بھی انجام کی باتوں کے جادو کا ذکر کیا ہے :

نواب امیر خاں کی باتیں ہیں سحر ناجی
دعوے کو موہنی کے ایک ہی گواہ بس ہے

ناجی ، امیر خاں انجام کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہیں جو دیوان

ناجی[۶] میں ملتے ہیں ۔ قاسم نے یہی جی لکھا ہے کہ ''ایک مدت تک نواب عمدۃ الملک امیر خاں بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی ''۔[۷] ناجی فارسی میں بھی شعر کہتے تھے جس کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطہ پٹیالہ) میں موجود ہیں ۔[۸] سعادت خاں ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے ۔[۹]

ناجی کے سالِ وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں ۔ میر نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ''جوانی میں دنیا سے گزر گئے ۔''[۱۰] بعد کے تذکرہ نگاروں میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے ۔[۱۱] لسّاخ نے سالِ وفات ۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ع دیا ہے[۱۲] جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے انھیں مرحوم بتایا ہے ۔ اس لیے ناجی کے سالِ وفات کے لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینی ہوگی ۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے آبرو کا سالِ وفات (۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) اپنی غزل کے ایک مصرع ''کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر'' سے نکالا ہے ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع میں ناجی زندہ تھے ۔ ناجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد کیا ہے ۔[۱۳]

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں ناجی زندہ تھے ۔ اس کا ثبوت مخمس شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنھیں قاسم نے اپنے تذکرے[۱۴] میں نقل کیا ہے اور جن سے نادر شاہ کے حملے کے بعد دلی کے حالات پر روشنی پڑتی ہے ۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۱۵۱ — ۱۱۵۲ھ (۱۷۳۹ - ۱۷۴۰ع) تک ناجی زندہ تھے ۔

(۳) میر نے ناجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے ۔ میر نادر شاہ کے حملے کے بعد ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں دلی آئے ۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی سے میر کی ملاقات ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں یا اس کے بعد ہوئی ہوگی ۔

(۴) حاتم نے ناجی کی زمین میں تین غزلیں ۱۱۴۷ھ، ۱۱۴۲ھ اور ۱۱۵۵ھ میں لکھیں ۔[۱۵] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناجی ۱۱۵۵ھ/۴۳-۱۷۴۲ع میں زندہ تھے ۔

(۵) ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو ناجی وفات پا چکے تھے ۔

(۶) نواب امیر خاں انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں قتل ہوئے ۔ ''غم عمدہ''[۱۶] سے سالِ وفات نکلتا ہے ۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ناجی زندہ تھے ؟ دیوان ناجی میں انجام کی مدح میں قصائد موجود ہیں ۔ غزل کے اشعار میں بھی ناجی نے انجام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرنے پر کوئی قطعہ تاریخِ وفات نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوسل تھے ۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ ناجی ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع سے پہلے وفات پا چکے تھے ۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ ناجی نے ایک شعر میں انجام کے مرنے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے ۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر پہنچی تو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اٹھنے نہیں دیا جب تک ان کی چودہ مہینے کی تنخواہیں نہیں مل گئیں ۔ انجام مرنے کے چوتھے دن دفن کیے گئے ۔[۱۷] اب اس واقعے کی روشنی میں ناجی کا یہ شعر[۱۸] پڑھیے جس میں اس جھگڑے کی طرف ، غزل اور ایہام کے مخصوص مزاج کے ساتھ ، واضح اشارہ ملتا ہے :

کیوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کرتے ہو جنگ
لے چلے ہو دھوم سیں یارو یہ سوڑا ہے مکر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ناجی نے انجام کی موت پر قطعہ تاریخِ وفات یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا ؟ اس کا جواب آسان ہے ۔ بادشاہ وقت محمد شاہ آخری دنوں میں انجام سے ناراض ہو گیا تھا اور انجام بادشاہ کے ایما پر قتل کیے گئے تھے جس کا ذکر ''تاریخ مظفری'' میں ان الفاظ میں آیا ہے :

''اسے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و جلوت میں آنحضرت کی قربت و مصاحبت حاصل رہتی تھی ، لیکن آخر عمر میں محبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ کو دیوانِ خاص کے پہلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز کٹار کے حملے سے قتل کر دیا اور قاتل خود بھی اسی جگہ قتل ہو گیا ۔''[۱۹]

اس صورت میں جب بادشاہِ وقت نے خود انجام کو قتل کرایا تھا ، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخِ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آنسو بہانا یا اس کے قتل پر آہ و فغاں کرنا مصلحتِ وقت کے خلاف تھا ۔ ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ الہام کے متوسل بھی تھے ۔ اگر وہ ایسا کرتے تو عتابِ شاہی کا شکار ہو سکتے تھے ۔ فرخ سیر نے ایک "سکّہ" لکھنے پر جعفر زٹلی کو قتل کرا دیا تھا ۔ بادشاہ اس واقعے کو چھپانا چاہتا تھا اسی لیے قاتل کو بھی اسی وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے ۔ ان حالات میں ناجی کیسے مرثیہ یا قطعہ' تاریخِ وفات لکھتے ؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں ، جیسا کہ "نکات الشعرا" سے معلوم ہوتا ہے ، وہ زندہ نہیں تھے ۔ اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے بہت پہلے ہوا ۔ بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ یا ۱۱۶۴ھ یا ۱۱۶۳ھ کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے ۔ اس لیے ناجی کا سالِ وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع قیاس کیا جا سکتا ہے ۔

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزال تھے ، ہجو گو تھے ۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ "اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا ۔"[۲۰] قائم نے یہ لکھا تھا کہ "اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا ۔"[۲۱] گردیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ "اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی ۔"[۲۲] میر ، قائم اور گردیزی نے یہ جملے ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں ۔ بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاح و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کر کے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی ۔ دیوانِ ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی ، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا ، کمیاب تھے ۔ اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کر کے یہی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی ۔ اگر دیوانِ ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے ۔ اس میں نہ ہجو ہے ، نہ مزاح ہے ، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے ۔ ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہتے ہیں ۔ وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں ۔ ایہام گوئی ناجی کے لیے ایمانِ شاعری ہے ۔ یہی ان کی شاعری کا مقصد اور یہی ان کی منزل ہے ۔ ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لیے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :

ریختا ناجی کا ہے محکم اساس بات میری بانیِ ایہام ہے

ایک اور شعر میں کہتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم کون ہے مطلق ناجی
بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لیے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن مر گیا پر نیب ہوا فانی ہنوز

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں ۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں ۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان ہر شے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے ۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیے :

چھابک سوار کس کی چیلی ہوئی ہے شاگرد
کچھ سرسری سا سیکھا تھا ہے طرح کا کاوا
توسن فزع سے چرچا کرتا تھا تجھ بھواں کا
شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسماں کا
قرآں کی ، سیرِ باغ پہ جوڑی قسم نہ کھا
سیپارہ گوں ہے غنچہ اگر تو ہنسا نہ تھا
رلیوں سے سرے اے جان جان تجھ کوں گرچہ ہے خوشی
ولے ہرگز روا نہیں ان سگوں اوپر کرم کرنا
سوتی آ کر لگا لیا کان اوس کے
"در" "در" اوس کوں کہے سب گوش ہوا
یار کی زلفوں اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
مت لگا بالو اوسے تکیہ ہے اس درویش کا
محبت سیں علی کی دیکھ ناجی
ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
کچھ نہ سمجھا مس کا سونا ہو ہے یا سونے کا مس
مالی! عشق کا کھل ھٹے نے کھایا مس مس

ہو مریدوں میں لعبد اللہ سا گل
سوز دل کا جو کہ ہے روشن چراغ
حشر میں پاک باز ہے ناجی
بد عمل جائیں گے سقر کی طرف
امردی پیارے کی ہوئی ہم سیں جدا مکتب میں صرف
اب تو خط نکلا، سنیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
خط کی خبریں عبث اڑائی ہیں
باتیاں اوس کی سب ہوائی ہیں
قطب دیں کے نام میں ناجی کو نعمت دے اللہ
بختیار فضل تیرا ایک ہے کاکی ہے یہ
شیریں لباں کا فرماں لانا بجا ہنسی نہیں
ہو کوہ کن سا عاشق سر پر پہاڑ جب لے
ناجی دہن کو دیکھ سخن مختصر کیا
گرچہ سجن کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں لفظ تازہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح طرح سے پیدا کیا گیا ہے ۔ کبھی ایہام لفظی ہے ، کبھی ایہام تناسب ہے ۔ کبھی املا کے فرق سے اور کبھی ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے ۔ کبھی ابتذال کو چھپانے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے ۔ کہیں لفظوں کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے ۔ شاید ہی ایہام کی [illegible] ممکن صورت ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو ۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری اور زر دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ بن میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر پھیکی اور بے مزہ ہو جائے گی ۔ اس دور کے افق پر جہاں ایہام کی شفق پھول رہی تھی ، ناجی ایک ایسے پرندے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے پنجرے میں بند ہے اور اسی پنجرے کو کائنات سمجھ کر اپنی پرواز کا تماشا دکھا رہا ہے ۔ اپنی غزلوں میں ناجی ذہین ، طباع اور ظریف الطبع انسان ہونے کے بجائے ایک ایسا مستری نظر آتا ہے جو ہمیشہ ایک ہی چیز بناتا ہے ۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں ۔

"مخمس" کے یہ دو بند[۳۴] پڑھیے جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر دردمندی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس بیس اون کو بیتے تھے
دعا کے زور سے دائی ددوں کی جیتے تھے
شرابیں گھر کی نکالے مزے سے پیتے تھے
نگار و نقش میں ظاہر گویا کہ چیتے تھے
کلسے میں مکیں ، بازو اوپر طلا کی تال
قضا سے بچ گیا مرنا نصیب کو ٹھالا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اوپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں ، نہ کھانا تھا
ملے تھی دہان جو لشکر تمام چھانا تھا
نہ ظرف و مطبخ و دوکان ، نہ غلہ و بقال

اس مخمس کا ناجی ، ایہام گو ناجی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے ۔ دراصل ناجی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ امکان تھا جسے ایہام نے چاٹ لیا ۔

موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ ور "عشق باز" کی شاعری ہے ۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں ـــــ ایک طوائف اور دوسرا لڑکا ۔ طوائف کم اور لڑکا زیادہ ۔ یہی لڑکا ناجی کی شاعری میں کھل کھیلتا ، دھومیں مچاتا ، ستم ڈھاتا ، بانکپن دکھاتا نظر آتا ہے ۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو ، مینا ہو ، زر ہو اور ساقی شوخ
بہتر اس سے نہیں قسم ایماں کی ناجی کو مراد
قسم کیفی کی میں لڑکا نہیں پاؤں تو اے ناجی
کہاں جوے برنگ تاک جن کے جنم کھوئی ہے

اس معشوق کو رام کرنے کا ہنر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :

خوباں کے رام کرنے کا آیا ہنر ہمیں
استاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام سیں امرد پرستوں کے چڑھے چولکے
میں اوس کوں بیچ دے باتوں میں لگ جاتا ہوں جوں لاسا
نبات و قند و مصری اوس کوں جو اشراف زادہ ہو
ولے ناجی لونڈے کوں میں پھسلاتا ہوں گٹے سے

یہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی۔ اسی "اوباشیت" سے ، جو محمد شاہی دور کی روح میں رچی بسی ہوئی ہے ، ناجی کی شاعری اپنے نقش و نگار باتی ہے۔ اس دور کے لڑکے سے ، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے ، آپ بھی ملتے چلیے :

مجھے وسواس آتا ہے گلے ملتے سجن اوس کے
کہ بانکا ہے ، لکھنٹو ہے ، ستم گر ہے ، شرابی ہے
ناجی اس سبب چھپے نہ کوئی چوری
ہے کٹیلا چنچل ، بڑا چھندی
بوسے کے وقت ناجی ایسا ترش وہ بولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس میں ہو گئی ہے جیسے کوئی

ان میں کوئی سنار کا لڑکا ہے ، کوئی نانبائی کا ، کوئی سید پسر ہے ، کوئی ظفر خان ہے ، کوئی رمضانی ہے۔ یہ رمضانی تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر "مرقع دہلی"[۲۳۰] میں درگاہ قلی خان نے تفصیل سے کیا ہے۔ محمد شاہی دور میں امرد پرستی نہ کوئی عیب تھی اور نہ اسے کوئی منفی طرزِ عمل سمجھا جاتا تھا۔ آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی۔ اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف میلے ٹھیلوں ، ہاؤ ہو اور ناؤ نوش سے بہلانا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی مردانگی کے اظہار کے لیے امرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا۔ یہ مردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زنانہ پن چھپانے کے لیے امرد پرستی میں مبتلا تھا۔ اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی۔ ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے۔

یہ امرد پرستی عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی۔ یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبِ توجہ لوازمات سے بھڑکتا ہے۔ اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسلِ انسانی کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں ننگے پھرتے ہوئے مرد عورت اپنے بجھتے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے۔ لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسلِ انسانی کی افزائش کو نئی زندگی بخشی۔ اسی لیے آج تک عشقیہ شاعری میں لباس اور آرائشِ جمال بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر ہر زبان کی عشقیہ شاعری میں ملے گا۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ اعضا پسندی (Fetishism) ہے جو جادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع "قیامت ہے جھمک ماروے تعویذِ طلائی کی" ع "سرِ اوپر لال چیرا اور دہن جوں غنچہ رنگیں۔" کبھی قامت قیامت ڈھاتا ہے ، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب یوسفِ مصری بھی نہیں لا سکتا۔ چشمِ سیہ دل کو عقاب کی طرح گھیر لیتی ہے۔ مژگاں نشترِ فصاد کا کام کرتی ہیں۔ ابرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلہ مقصود ہے۔ چہرہ دُرِ یتیم کے مانند صفا ہے۔ لب مثلِ مسیح جاں بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر مانی و بہزاد اپنے گھر کی طرف پھر جاتے ہیں۔ مخمور آنکھوں کو دیکھنے والے ساغر کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چاہِ ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے :

قیامت قامت اس کا جنتے دیکھا سو ہوا بسمل
مگر سر تا قدم تیغِ سلیمانی ہے یہ لڑکا
قدِ موزوں ہے اس کا مثلِ الف
دہن اس کا ہے میم کے مانند
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے یار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گومگو
کمر کی بات سنتے ہیں یہ کچھ پائی نہیں جاتی
کہے ہیں بال ویسے ، پر خیال میں میرے نہیں آتی

کمر اور دہن کا تعلق براہِ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور کرتے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاقی مضامین سے ہے اور دوسری کا مضمون یابی ہے ، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاق و مثالیہ دونوں اثرات کو وہ ایہام کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی یہ

صورت بنتی ہے ۔ پہلے اخلاقی مضامین کی نوعیت دیکھیے :

بلند آواز سے گھڑیال کہتا ہے کہ اے غافل
کٹی یہ بھی گھڑی تجھ عمر میں اب لگ نہیں چیتا
غم نہ کھا روزگار کا تاجی
کر ہے پروردگار سے مطلب
گر سلیماں کا تخت دیں مت لے
کہ سب آخر کوں جائے گا برباد
جرموں کی روسیاہی غافل کے حق میں شب ہے
بس عمر ساری اپنی کھوتا ہے وہ تو سو کر
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سخت
دیکھو اے بدمست پتھر سیں نہ کر شیشے کوں چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنس کر ایک بوسہ دے تو اور لالچ ہے بھر جاری
کہ ہر قانع کوں عزت بیشتر طامع کے نپٹ ذلت
روح جلوا تب کرے جب تن کوں دے پہلے گداز
ایک جو روشن ہے فانوس اور گل ہوتی ہے شمع
بحر وحدت میں نہ رکھ ہرگز قدم ایک خضر بن
بانوں پہلا پھر نہیں تھمتا خیال اندیش کا

ان اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ تاجی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دیتا اسی لیے نصیحت و اخلاق مشورہ بھی بناوٹی معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام سائے کی طرح یہاں بھی تاجی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو کھا رہا ہے

تاجی کے ہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو پیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی دقت پسندی ، مضمون آفرینی اور خیال بندی کو ، جو جلال اسیر ، ناصر علی ، قبول کشمیری اور بیدل وغیرہ کے ہاں ملتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے تخلیقی نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن نکلتے ہیں ۔ اگرچہ تاجی نے یہ مزاجی بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہی ہوں گی لیکن یہاں چونکہ دل کی بات یہاں ذہن کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ساری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور تجربے کے نہ ہونے کی وجہ سے شعر پھیکے ، تغزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں تاجی اس اثر سے ذرا سا آزاد ہوتا ہے اور ذرا سا جذبہ یا دبا دبا سا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جیسے وہ ایہام پر قربان کرنے کے لیے ہردم آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ یار جو ہم سیں جدا نہ تھا
ہوں بے وفا ہوا کہ گویا آشنا نہ تھا
ممکن حسن دیکھ کر پی کا
رنگ گل کا لگا مجھے پھیکا
سب مل اس کوں کہیں مبارک باد
نام پوچھا پیا نے تاجی کا
جنتے دیکھا اوسے نظر بھر کر
پھر کر اس کوں نہ اپنا ہوش ہوا
ہوں ہے صبح تک مکھڑا دکھاؤ گے تو کیا ہوگا
اگر ایک پھر کوں مجھ پاس آؤ گے تو کیا ہوگا
دیکھ بلبل یہ گردش افلاک
گل نے اپنا کیا گریباں چاک
لے جا ہے شہر شہر پھراوے ہے دشت دشت
کرتا ہے آدمی کوں نہایت خراب دل
مہربانی سب ہوں یا غصے میں
پیاری لگتی ہے یار کی باتیں
نہ سیر باغ ، نہ ملنا ، نہ میٹھی باتیں ہیں
یہ دن بہار کے اے یار یوں ہی جاتے ہیں
جن کو خوباں سے آشنائی نہیں
وہ تو کوئے ہوئے ازل کے ہیں
ملتے تھے دم بدم ، وہ زمانے کیدھر گئے
وہ بانکپن ، وہ طور ، وہ بہانے کیدھر گئے
کہاں سے تم کو پہنچی ہے روایت
کہ عاشق پر ستم کرنا روا ہے

کیا فردا کا وعدہ سرو قد نے
قیامت کا جو دن سنتے تھے کل ہے
چلا جب روٹھ بیدل ہو کے تب میں بول اٹھا رو کر
کہ اے ظالم برستے میں بھی کرتا ہے سفر کوئی
اور تاباں کون دے ہے جواب
در پہ تیرے اگر صدا نہ کرے
ہند کی زلف میں تاجی کا نکلنا نہ ہوا
پا بہ زنجیر ہوئی مجکوں نہ حب الوطنی
پری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے
چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقت تماشا ہے
تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جان
زندگانی بہت ہی پیاری ہے

ان اشعار میں تاجی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھنک بھی شامل ہوگئی ہے ، لیکن یہ اشعار ایہام گو تاجی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس امکان کو سامنے لاتے ہیں جو تاجی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام پرستی کے جوش میں وہ اپنے تصرف میں نہ لا سکا۔

تاجی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب ، لغت اور علم کو کھنگالا جس سے ایہام گوئی میں مدد مل سکتی تھی ۔ اکثر غزلوں میں ایک آدھ نعتیہ شعر بھی مل جاتا ہے جس سے رسول خداؐ سے اس کی عقیدت و محبت کا پتا چلتا ہے ۔ اس کے اشعار میں ، ایہام کے باوجود ، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں ، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ بیان سے باہر ہے :

سب سن کر بیاں ہوا ہوں چپرا کچھ حال نہ پوچھ نوکری کا

ایک شعر میں روشن اختر بھ بھلہ کا ذکر اس طرح کیا ہے :

ہے شمع اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر
دکن تلک پھاوے گر ہو مدد ستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی حیثیت ایک مہرے سے زیادہ نہیں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ کہیں یہ مہرہ ہی

نہ پٹ جائے :

ملک دکھن بیچ دی دلی کے سب شیروں کو کشت
مرہٹا اب ہند میں پھیلا ہے اس مہرے کی خیر

بڑے بڑے ارکانِ سلطنت گوشہ نشین ہوگئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بجا تاجی جو ہوں عزلت نشیں ارکانِ ہند
دور اعدا کا تصرف متصل سب صرفِ خاص

اس دور میں ڈوم ڈھاریوں ، قوالوں اور کلاونتوں کی بن آئی تھی ۔ لال کنور کے سگے بھائی خوش حال خاں کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خاں سدا رنگ کو (جس کی مدح میں آبرو اور تاجی کے دواوین میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا ۔۲۵ قلعہ میخانہ بن گیا تھا جس پر عورتوں کی حکمرانی تھی :

جو سالا شاہ کا ہو کر کرے ظلم اس میں مت بولو
محل کی زینت اوس کی بہن وہ پیاری کا بھائی ہے
ہوا معلوم خم خانے میں ثریا راج ہے بے شک
ہر ایک سجدے میں ہے ہاں دخترِ رز کی خدائی ہے

ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بساطِ ہند پر جتنے مہرے اور اراکینِ سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

بساطِ ہند میں بے زور ہیں مہرے جتے دیکھے
ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ شتاق سب شہ کے

اور دلی کی یہ صورت تھی :

جا بجا سبزہ ، تماشا ، باغ اور معشوق و مے
خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلی سا شہر

یوں تو تاجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ تاجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی ۔ دوسرے آبرو ، تاجی کے لیے ایک "اثر" کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہ اثر دیوان تاجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے ۔ خاصی بڑی تعداد میں تاجی کی غزلیں آبرو کی زمینوں میں ہیں ۔ تاجی نے آبرو کے کئی مصرعے تضمین کیے ہیں ۔ آبرو کی

غزلوں کے قالبوں کو اپنے انداز سے باندھ کر نئے مضامین پیدا کیے ہیں ۔ کبھی اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی تاجی سے آگے نہیں بڑھ سکتا ۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفۂ توحید سے پیش کیا ہے ۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی ، اب آبرو نہیں رہا تو تاجی کی شاعری بھی رک گئی ہے ۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے ۔ غرض کہ وہ شاعر ، جس کا اثر سب سے زیادہ تاجی نے قبول کیا ، آبرو ہے ۔ تاجی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا :

جسے دعویٰ ہو ہم سیں ہمدمی کا شعر میں تاجی
اسے کہتا ہوں بارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاتم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے تاجی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعویٔ استادی کو آئینہ دکھایا ۔

تاجی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک پُر گو شاعر تھے ۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں ، فردیات بھی ۔ قصائد بھی ہیں اور مراثی بھی ۔ مخمس بھی ہیں اور قطعات بھی ۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ تاجی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی ۔ قصائد میں تاجی نے براہِ راست فارسی اساتذہ سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی فضا ، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات ایہام میں نظر آتے ہیں ۔ ان قصائد میں زورِ بیان بھی ہے ، نازک خیالی اور معنی آفرینی بھی ۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی فارسی الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ ایہام کا استعمال بھی نہایت کم ہے ۔ تاجی کے ان قصائد میں تشبیب اور گریز نہیں ہے ۔ قصیدہ براہِ راست مدح سے شروع ہو کر دعا پر ختم ہو جاتا ہے ۔ چھ قصیدے امیر خاں انجام کی مدح میں ، ایک قصیدہ نوازش علی خاں کی مدح میں اور ایک مخمس نعمت خاں سدا رنگ کی مدح میں ہے ۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو انوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے ۔ قصائد میں جس مہارت و قدرت کے ساتھ تاجی نے قافیوں کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابلِ ذکر بات ہے ۔ ایک قصیدے میں "اور ہی" کی ردیف کو بڑی ہی چابک دستی کے ساتھ نبھایا ہے ۔ تاجی کے یہ قصائد آنے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں ۔

دیوانِ تاجی کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ تاجی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے ایہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و ہنرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے ۔ اگر آبرو و تاجی وغیرہ اس دور میں سنجیدگی و جگر کاوی کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا ۔

تاجی کے مرثیے بھی اس دور میں فنی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔ قدیم بیاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بگڑی شاعری کے ذیل میں آتے ہیں لیکن تاجی نے مرثیے پر بھی اپنے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ مراثی تاریخی اہمیت کے حامل ہیں ۔ اب تک چونکہ مرثیے کی ہیئت مقرر نہیں ہوئی تھی اس لیے تاجی کے کچھ مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ ایک مرثیے میں تاجی نے ایک خاص ہیئت وضع کی ہے ۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی ہیئت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے ۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں ۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے ۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو ہیئت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے ۔ اس ہیئت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی ہیئت میں تنگیٔ داماں کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی ہیئت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جا سکے اور ساتھ ساتھ یہ ہیئت پھیل کر مفیدِ مطلب بھی ہو جائے ۔ مرثیے کی یہ ہیئت تاجی کی ایجاد اور تاریخِ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے ۔

لسانی سطح پر تاجی کی زبان ، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے باب میں کر چکے ہیں ، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابلِ توجہ ہیں :

(۱) تاجی نے ایک نئے طریقے سے "غزال" کی جمع "غزالے" بنائی ہے ۔ ع :
"غزالے دیکھ اوسے کچے چوکڑی بھول" ۔

(۲) "سجانا" مصدر سے "سجایا" ماضی مطلق بنایا جاتا ہے ۔ تاجی نے "سجایا" کے بجائے "سجا" ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :
"کہہ ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کنے سجا" ۔ مضمون کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے ، ع : "سجن جب سے تم لال چیرا سجا" ۔

(۳) علامتِ اضافت کے لیے "ے" کا استعمال دکنی ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شمال میں عام طور پر زیر لگایا جاتا ہے ۔ تاجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے "ے" استعمال کی ہے ، مثلاً ع : "کھڑا ہے یک قدم پر سروے آزاد" یا ع "یہ کس کی مصلحت ہے اے شہے حسن" ۔

(۴) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو ریختے میں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے بگڑے شاعر یعنی مرثیہ گویوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ۔ تاجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع "چمکتی تھی وہ جھلی میں کناری اس کی 'در' دامن" ۔

(۵) "کبھو" کا لفظ ادبی سطح پر پہلی بار تاجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع "کبھو سستا ہو یا مہنگا نہیں موقوف غلے پر" ۔ مضمون کے ہاں بھی "کبھو" کا استعمال ملتا ہے ۔

(۶) تاجی نے ایک جگہ "سجدہ" سے "سجدئیت" بنایا ہے ع "سجدئیت کا مزا ہم تھا کہ لاداق تھی" ۔ یہ وہی رجحان ہے جس سے آگے چل کر بے شمار الفاظ وضع کیے گئے ہیں ۔

تاریخی اعتبار سے ، آبرو کے بعد ، شاکر ناجی اس دور کا اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت سنجیدگی سے شاعری میں پھی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے ، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں ، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا ۔ ناجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو ، اس ابتدائی دور میں ، ایک اعتماد بخشا ۔

ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (م ۱۱۴۷ھ[۲۵]/۳۵ - ۱۷۳۴ع) ہے ۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

۲۵۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر قطعہ تاریخ وفات لکھا جو پانچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۴۱ - ۲۴۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جگ میں مضمون شہرہ تیرا ۔۔۔ طرح ایہام کی جب سیں نکالی

مضمون جاج مئو اکبر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی اولاد میں سے تھے ۔[۲۶] اپنے دو شعروں میں اس نسبت جدی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

کریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید ۔۔۔ کہ دادا ہمارا ہے بابا فرید

لبِ شیریں سے دے مضمون کو میٹھا ۔۔۔ کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا

شروع جوانی میں شاہجہان آباد آ کر زینت المساجد میں سکونت اختیار کر لی تھی ۔[۲۷] ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہیں وفات پائی ۔ مرنے کے وقت دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے ۔ ان کی باتیں سن کر مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے ساتھ روح پرواز کر گئی ۔[۲۸]

شور محشر سیتی واعظ نہ ڈرا مضمون کو
ہجر کے صدمے اٹھاتا ہے ، قیامت کیا ہے

مضمون ، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے سارے دانت گر گئے تھے اس لیے آرزو انھیں "شاعر بیدانہ" کہتے تھے ۔[۲۹] طبعاً ظریف ، بشاش بشاش اور محفل آرا تھے ۔ میر نے لکھا ہے کہ مختلف اصناف سخن میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے ۔ شفیق نے دیوان میں تین سو شعر بتائے ہیں ۔[۳۰] مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے ۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مصرعے کے پہلے چھ لفظوں سے ۱۱۴۷ھ (۳۵ - ۱۷۳۴ع) برآمد ہوتے ہیں ع "کہ موئے ہے ہے میاں مضمون کہہا" ۔ قائم نے مخزن نکات میں لکھا ہے کہ "مدت دہ سال است کہ بہ اجل طبعی درگزشت" یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ع میں مکمل ہوا ۔ مخزن نکات اس کا تاریخی نام ہے ۔ اس حساب سے ۱۱۵۸ھ نکلتے ہیں ۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی یہی سنہ دیا ہے جو غلط ہے ۔ جناب امتیاز علی عرشی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورت بیاض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا جانا شروع ہوا ۔ (دیباچہ دستور الفصاحت ، ص ۵۹ ، رامپور ۱۹۴۳ع) ۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۰ھ میں لکھا اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی ۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ع ہے ۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی ۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سالِ وفات ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ع کی نشاندہی کی ۔ (ج ۔ ج) ۔

اپنی کم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

دردِ دل سے جس طرح بیمار اٹھتا ہے کراہ
اس طرح ایک شعر مضمون بھی کہے ہے کڑھ کڑھ

مضمون کا دیوان نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ کم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب کوئی نیا مضمون سوجھتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دلنشین ہیں ۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعتِ ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و بے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

کرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج
ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج

مضمون شکر کر کہ ترا نام سن رقیب
غصے سے بھوت ہو گیا لیکن جلا تو ہے

کرتا تھا نقش روئے زمیں پر ہمیں مراد
قالی اگر نہیں تو نہیں بوریا تو ہے

نظر آتا نہیں وہ ماہ رو کیوں
گزرتا ہے مجھے یہ چاند خالی

ترا مکھ ہے سرچشمۂ آفتاب
نہ لاوے ترے حسن کی ماہ تاب

تاریخ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، پھیلاتے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں ۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آبرو نے اپنی شاعری میں سمیٹ لیا تھا ؛ اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلتے ۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آبرو سے کم تر شعر کہہ رہے ہیں ۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آبرو کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا ۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شناخت دشوار ہوگی :

بہت گل رخسار کا ہوا رنگ زرد
مجن جب سے تم لال چیرا سجا

خوبوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
دل سرد ہو گیا ہے جب سے پڑا ہے پالا

جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے پیچ

نہ دیتا محیر کو نزدیک آنے
اگر ہوتا وو لڑکا دور اندیش

کہا طفلاں کی خاطر ریختہ کو
وگرنہ شعر کہتا فارسی کا

بکے ہے اس قدر واعظ شب و روز
لگا ہے بھوت گویا اس کو بڑ کا

یہاں وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ مخصوص ہے اور اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا ۔ یہی صورت مضمون کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
صبر ایوب کیا ، گریۂ یعقوب کیا

میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہیو سب سے اسے جدا کر کے

چلا کشتی میں آگے میں جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھو آنکھیں بھر آتی ہیں کبھو جی ڈوب جاتا ہے

یہ میرا اشک قاصد کی طرح اک دم نہیں تھمتا
کسی بیتاب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے

یار کے قول کو نہیں ہے قرار
اس سبب دل کوں بے قراری ہے

گر حرفِ حق زبان سے ہماری کبھو سنے
اصول اپنا دیکھ کے حلاج سر دھنے

کیا سمجھ بلبل نے باندھا ہے چمن میں آشیاں
ایک تو گل بے وفا اور تس پہ جور باغباں

یہ اچھے، صاف ستھرے، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے۔ تخلیقی قوتیں اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اور روایت بنتی، بگڑتی اور بدلتی ہے۔

مضمون اپنے تخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعتِ ایہام دلکش ہو جاتی ہے:

گدا ہو کر کیا مت کر، اِتی تعریف لڑکوں کی
کہ ان بالوں سیتی مضمون ترا اسلوب جاتا ہے
اگر پاؤں تو مضمون کوں رکھوں باندھ
کروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہات
کیا ہوا جو خط مرا پڑھتا نہیں
جانتا ہے خوب وہ مضمون کو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی محمد شاہ کے عہد میں دلی آئے تھے، لیکن یہ شعر مضمون کا ہے:

اس گدا کا دل لیا دلّی نے چھین
کوئی کہے جا کر محمد شاہ سوں

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۱۱۴۹ھ، ۱۱۵۹ھ اور ۱۱۶۷ھ کی کہی ہوئی 'دیوان زادہ' میں موجود ہیں۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ بحیثیتِ مجموعی خوش گو شاعر تھے۔ زبان و بیان میں احتیاط اور سلیقے کا پتا چلتا ہے۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں۔ اس دور میں وہ ایہام گوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے:

نہیں چلا افسوں کسی کا جن اوپر
ریختہ اس کو ہوا جادو مرا

مصطفیٰ خان یکرنگ بھی مضمون کے معاصر اور انھی کے طرز میں شعر کہتے تھے۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ "اگرچہ اس کا طرزِ کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحتِ بیان اور تازگیِ مضامین اس سے زیادہ ہے۔"[۳۱] حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے[۳۲] میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر[۳۳]، گردیزی[۳۴]، قائم[۳۵]، شفیق[۳۶] نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ خود یکرنگ نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے:

اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح   مصطفیٰ خان آشنا یکرنگ ہے

یکرنگ، خانِ جہان لودھی کے نبیرہ اور محمد شاہ کے منصب دار تھے۔[۳۷] صاحبِ دیوان تھے۔ قائم[۳۸] نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے۔ مبتلا[۳۹] نے لکھا ہے کہ "اس کا ایک ہزار ابیات کا دیوان نظر سے گزرا۔" اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ اسپرنگر[۴۰] کی نظر سے یکرنگ کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۳ شعر درج ہیں۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ یکرنگ کا سالِ وفات معلوم نہیں ہو سکا ف۔ آبرو نے اپنے دیوان میں یکرنگ کا ذکر کیا ہے:

آبرو یکرنگ ہیں تفسیر اس خط کی لکھی
صفحۂ سادہ رقم ہونے میں قرآں ہو گیا
سخن یکرنگ کا سب گانٹھ باندھ
کہ یہ گوہر ہیں بحرِ آبرو کے

فائز نے بھی یکرنگ کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

فائز کو بھایا مصرع یکرنگ اے سجن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں

ایک شعر میں یکرنگ نے مرزا مظہر جانجاناں کا ذکر کیا ہے:

یکرنگ نے تلاش کیا ہے بہت سنو
مظہر سا اس جہان میں کوئی میرزا نہیں

یکرنگ کا کلام ایہام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف۔ آبرو کی وفات ۱۱۳۹ھ/۱۷۲۶ء میں، مضمون کی ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ء میں، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء میں، فائز کی صفر ۱۱۵۱ھ/مئی ۱۷۳۸ء میں ہوئی۔ قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ ہم عصر یکرنگ کی وفات بھی آگے پیچھے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوئی ہوگی۔

کے رنگِ سخن کی درمیانی کڑی کہا جا سکتا ہے ۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظہر اور ان کے زیرِ اثر "ردِ عمل کی تحریک" میں نظر آتا ہے ۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اُڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے ۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد یکرنگ کے بعض اشعار پڑھ کر تازہ دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی ۔ یکرنگ کا کلام اسی تبدیلی کا غماز ہے ۔ جب ہم یکرنگ کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے :

عبث تو بے کسی پر اپنی کیوں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے

چاہتا ہے کہ کہے عشق کی باتیں یکرنگ
کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں

کیا جانیے وصال ترا ہو کسے نصیب
ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے

نہ کبھو یہ کہ پیار جانتا ہے
میرا صبر و قرار جانتا ہے

محبت کا عجب یکرنگ ہے رنگ
کبھو عاشق ، کبھو معشوق ہیں ہم

نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے
نہ مجھ کو وہ دماغ اور دل رہا ہے

خیالِ چشم و ابرو کرکے تیرا
کوئی مسجد گیا ، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے ۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے ۔ یکرنگ کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے ۔ اسی لیے مضمون کی طرح یکرنگ کے ہاں بھی ایک شگفتگی کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے :

مجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یکرنگ کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

مجھے مت بوجھ پیارے اپنا دشمن
کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا

پارسائی اور جوانی کیوں کے ہو
ایک جا آگ پانی کیوں کے ہو

لگے ہے جا کے کانوں میں بتوں کے
سخن یکرنگ کا گویا گہر ہے

مجھ کو معلوم ہوں ہوا کل سے
بھول جاتے ہیں اس سے دولت مند

جدائی سے تری اے صندلی رنگ
مجھے یہ زندگی دردِ سر ہے

یہ دونوں رنگِ سخن یکرنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں ۔ یکرنگ ادھر بھی ہیں اُدھر بھی ۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انھیں آبرو و ناجی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے ۔ عبوری دور کے شعرا کا یہی مقدر ہے اور یکرنگ اپنے سارے ایہام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں ۔

یکرنگ کی زبان صاف ہے ۔ محاورے کی رچاوٹ اس کے کلام میں مزا دیتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی برجستگی و بے ساختگی کے باعث سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے ۔ وہ اشعار ، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں ، پڑھیے اور دیکھیے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سنتے ہی ذہن میں محفوظ ہو جاتا ہے ۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھیے :

ع کوئی دشمن بھی ہو گا اپنی جان کا
ع سب خوبیاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں
ع ہم تو ترے فراق میں اے یار مر گئے
ع نہ کر غم اے دوانے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
ع کیا کرے ہائے اسے طاقتِ گفتار نہیں
ع زندگی کس کو جہاں میں کبھو درکار نہیں
ع سخن یکرنگ کا گویا گہر ہے
ع مجھے یہ زندگی دردِ سر ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبان دے کر ہمارے احساسات و خیالات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں ۔ یکرنگ کے کلام میں اسی لیے ایک ہلکی سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے :

نہ کر گوہر سیتی ہرگز برابر　　اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا

آبرو و ناجی کے ایک اور معاصر احسن اللہ احسن (۱۱۵۰ھ؟/۳۸-۱۷۳۷ء) ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبولِ عام رجحان کے زیرِ اثر سراسر ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ وہ عہد شاہی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحبِ دیوان تھے۔ تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے گزرا تھا۔ قائم کے اس جملے ''ایں ابیات کہ از دیوان وی ورق گردانی کے بعد سامنے آئے''[۳۱] سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر سے گزرا تھا۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ''سالے چند زیں پیش چشم از نظارۂ دنیا پوشید۔''[۳۲] گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/ ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو مکمل ہوا لیکن جناب امتیاز علی خاں عرشی کی تحقیق کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں ہو چکا تھا۔ اگر ''سالے چند'' سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء کے لگ بھگ ہوئی ہوگی۔

احسن اللہ احسن ایہام گو شاعر ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انھیں اس رنگِ سخن میں منفرد کہہ سکیں۔ ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی روایت کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں۔ ہر دور میں ہر بڑے شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور کے مقبول رنگِ سخن کو، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے، پھیلانے، بڑھانے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور میں یہی کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام انھوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے بہتر طور پر انجام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا ہے۔ احسن کے رنگِ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے:

کھول کر بندِ قبا دل مرا غارت کیا
یہ حصارِ قلب دلبر نے کھلے بندوں کیا

چمکتا زلف مشکیں میں ہر ایک دُر گوشواروں کا
گھٹا کی شب براتُ القدر تماشا ہے ستاروں کا

آوتا خط کا جدائی کے سبب بس ہے دلیل
دیکھنا اس کا نہ ہو یارب نصیبوں میں لکھا

اے میاں کٹ موئے کمر سے ہم
کیسی تلوار درمیاں ہے آج

نگہ کی تیغِ کج سے کٹ گیا دل
لبن سے چاہتا ہے خوں بہا دل

صبا کبھو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
کہ کرکے قول پرسوں کا گئے برسوں ہوئے پرسوں

صبا اوس دہن کا یوں کُھلا ہم پر تبسم سے
کہ ان میٹھے لباں کوں یہ جگہ بوسے کی خالی ہے

کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑوں میں کیا بولے
یہ دونوں ایک ہیں آپس میں ان کے بیچ رشتہ ہے

آگ سی میرے دل کو لگتی ہے
جل رہا ہوں حنا کے ہاتھوں سے

یہ مضمون خط ہے احسن اللہ
کہ حسنِ مہ رویاں عارضی ہے

اودھر نگہ کی تیغ اور ایدھر سنانِ آہ
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات، وہی مضامین اور وہی رنگِ سخن ہے جو آبرو و ناجی کے کلام میں ملتا ہے۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (م۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء)[۳۴] کے کلام میں نظر آتی ہے۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں، جیسا کہ ''گلشنِ ہند'' میں لکھا[۳۳] ہے، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں۔ آزاد بلگرامی نے انھیں نبیرۂ شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب عہد فقیہ دردمند ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ء میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی تعلیم و تربیت کی۔[۳۵] اشتیاق ذی علم شخص تھے اور ابروز شاہ کے کوٹلے میں درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے۔[۳۶] مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد تھے۔[۳۷] میر نے لکھا ہے کہ ''کبھی کبھی فکرِ ریختہ کرتے تھے''۔[۳۸] ایک طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف عہد شاہی دور کا تہذیبی ماحول۔ اشتیاق نے بھی ایہام گوئی کو ہی پسند کیا۔ درویش ہونے کے

باوجود اشتیاق کے ہاں بھی امرد ، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں :

لڑکوں کے پتھروں کی لگے کیونکہ اس کو چوٹ
ہر ایک گردباد ہے مجنوں کو دھول کوٹ
دوبالا ہوگی مخموری مست آنکھوں کو ملتا ہے
پیالہ اور بھی پی لے سجن یہ دور چلتا ہے

زبان و بیان پر بھی وہی اثرات کارفرما ہیں جو آبرو اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں :

آخر تو ہونے کا نیاز قیامت کے دن پیا
مجھ ہات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے
اب اشتیاق کیا میں کروں راہِ عشق طے
ایک تو پڑی ہے سانچ دوجے پانو تھک گئے

چمنستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک غزل درج ہے ۔ ان غزلوں میں بھی ایہام کا رنگ غالب ہے ۔

یہی رنگِ سخن سعادت علی امروہوی کا ہے ۔ یہ وہی میر سعادت ہیں جنھوں نے محمد تقی میر کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی[۴۹] اور جن کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ "ریختہ کو بہت تلاش سے کہتا ہے اور اپنے ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے ۔"[۵۰] محمد تقی میر نے ان کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے ۔ گویا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے ہی وہ وفات پا چکے تھے ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی "لیلیٰ مجنوں" کے نام سے لکھی تھی جس میں اس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلم بند کی تھی ۔ سعادت کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے ۔ میر سعادت صاحبِ دیوان تھے جس کا پہلا شعر یہ تھا[۵۱] :

واللہ جو سرِ لوح ترا نام نہ ہوتا — ہرگز کسی آغاز کا انجام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے ۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی امروہوی کے جو اشعار ملتے ہیں ان میں ایہام کا رنگ غالب ہے :

یار سے جو رقیب لڑتے ہیں
یہ ہمارے نصیب لڑتے ہیں
ہیں ہے کی طرح دارو کے شیشے
زبانِ حال سے کہتے ہیں پی پی

اہلِ زر کے سیم تن ہوتے ہیں رام
صید ہوں ہیں جس جگہ دیکھیں ہیں دام
ہوش کھو دیتی ہیں میرا اس کی آنکھیں بے پرست
بس کہ ہوں کم ظرف دو پیالوں میں ہو جاتا ہوں مست
کیا صید آہوئے دل ، آ سواری سے میاں تم نے
کمر کی ڈاب نہیں کھولی گویا چیتے کی ڈوری تھی
کس سے پوچھوں دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
ایک جو شانہ ہے سو وہ تیل میں ڈالے ہے ہات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہار رائے کیا جائے ۔ یہ وہی رنگِ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے ۔ یہی صورت یکرو کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے ۔

عبدالوہاب یکرو (وفات قبل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۰ع)[۵۲] کا ذکر معاصر تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات فراہم نہیں کیں ۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لا علمی کا اظہار کر کے صرف اتنا لکھا ہے کہ دو تین بار مجالسِ ریختہ میں دیکھا تھا ۔ یکرو کے بارے میں معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان[۵۳] کا وہ واحد معلوم نسخہ ہے جو برٹش میوزیم میں "دیوان مبتلا" کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن سنام تھا :

کرو گے بے وفائی جان جو تم اس طرح سے
تو یکرو چھوڑ دہلی راہ تب سنام کوں لے گا

ایک اور شعر میں بطور ایہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :

جبی ہو وصل ہانسی سے حصار پیرہن (ہو) تب
تیرا یکرو سنامی ہے ، نہیں ہرگز سمانے کا

ہانسی ، حصار ، سنام ، سمانہ یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و ہریانہ کے علاقوں میں واقع ہیں ۔ یکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور یکرو تخلص بھی آبرو ہی کا دیا ہوا تھا ، جس کا اظہار یکرو نے اپنے مخمس کے اس بند میں کیا ہے :

مدت سے فکرِ ریختہ میں دل مرا رہا
اب تک مجھے تخلص نادر ملا نہ تھا

استاد آبرو ہیں تخلص مرا کہا
یکرو ہوا ہے لب سیں مرے رنگ کوں جلا
اس مہر کوں اونہا کی تفضل کہا کرو

آبرو نے بھی یکرو کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

دعا کرتا ہوں سن کر آبرو یکرو کا یہ مصرا
"ترے پیوستہ ابرو کیوں نہ ہوویں مسجد جامع"

یہ غزل دیوان یکرو میں موجود ہے۔ اسپرنگر نے بھی ایک "دیوان یکرو"[۵۴] کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے:

مجھ جان و دل کو لذتِ داغِ جگر دیا
ہر مو میرا زبان ہے شکرِ خدا کیا

لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے۔ اسی طرح تذکروں میں یکرو کے کچھ اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں۔ مثلاً:

ہے دل یہ میرے داغ ترے ہجر کے کئی
کتنے میں جن کے عمر مری سب گزر گئی
گھر زلیخا کا جا کیا روشن
الٰہ کیا نور دیدۂ یعقوب

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو یکرو نے اپنا دیوان مرتب کرتے وقت قلم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اُس دیوان میں موجود تھے جو ضائع ہو گیا تھا۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ "کئی مرتبہ اپنی منتخب غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر ضائع ہوگیا۔ جب اس نے دیکھا کہ تدبیر تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کردی۔[۵۵]

دیوان یکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے:

سن آبرو کا مصرع یکرو ہوا ہے ٹکڑے
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زبان سے کیا خوب
یکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب
اس عاشقی کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے
یکرو سن آبرو کے سخن رووتا ہے زار
وے عاشقی کے ہاتھ زمانے کدھر گئے
نہیں کہتے وے ہرگز اور کی بات
جو کوئی طالب ہیں یکرو آبرو کے

ہے فیضِ آبرو سیں میری نظر بلند اب
کیونکہ نہ ہووے یکرو مجھ فکر کوں رسائی

دیوانِ یکرو کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے۔ ایک اپنے استاد آبرو کا اثر، جس نے اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا۔ یکرو کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے۔ یکرو نے متعدد غزلیں ولی کی زمین میں اسی رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں۔ یہ زبان و بیان اسے اتنے پسند تھے کہ یکرو ایسے الفاظ بھی، جو دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہیں، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے۔ مثلاً لفظ "لکو" بھی یکرو نے استعمال کیا ہے:

کیوں صحبت بداں میں لکو رونے بیٹھ کر
ہلتے ہے طور غم ستی یکرو کا جی گھٹا
مجھ کوں واعظ لکو نصیحت کر
یار جس سے ملے چتا وو کر

لفظ "لکو" شمال میں سوائے عبد اللہ خان مبتلا کے، جس نے زمین ولی کی پیروی میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔

یکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

رلیاں آگ میں جل کر ہوئے راکھ
جیبی لگ گرم ہو عاشق لب گھورا
مست انکھیاں کا دیکھ دنبالا
دل مرا ہو گیا ہے متوالا
بر میں یکرو کے کیوں نہ آیا ہائے
دے گیا مجھ کوں سرو قد بالا
نہیں ہے ریختہ کی بحر کا یار
سمجھ مت شعر اس کوں پارسی کا
گنتا ہوں وصف دلبداں و مسی کے
مزا لیتا ہوں اب تل چاولی کا

کہا اے سیم بر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
تمھارے شوق سیتی دل ہے مالا مال عاشق کا

گل بدن ہائے ہم سیں کیوں روٹھا
ہم ترا لڑکے لئیں لیا بوسا

جھلکار تجھ دسن کی دیکھی ہے جب سیں لالا
کٹتا ہے رشک سیتی لولو ہوا ہے لالا

جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کوں
نہیں محتاج یوسف مصر میں ماں باپ بھائی کا

دیکھ زہرہ جبیں کا چاہ زنخ
گر پڑے شیخ اگرچہ ہو ہاروت

کیوں ترازو نہ تیر مژگاں ہو
دل ہمارا چلا تھا عشق کی باٹ

آخر عشق میں رہا تھا دھنس
دل مرا ہے صنم سکندر آج

کیوں نہ ہوں ماہ آسماں سے خوب
دلربا کا ہے تمام عالم چند

لیا ہے گھیر تیرے خال و خط نے لعل شیریں کوں
لگا قندھار کوں آ کر مگر یہ ہند کا لشکر

چشم میری منے چلی ندیاں
جب سے بچھڑا ہوں تجھ سے اے سرور

مہ رو آ ملو شتابی میں
ہجر میں تن منے رہا نہیں ماس

سرو قد تجھ نگاہ کی نوکیں
سال و مہ دل منے رہی ہیں سال

دیکھ تجھ سر میں جامۂ ململ
خوش قداں ہاتھ کو گئے ہیں مل

ست سبک جان شعر یکرو کے
ہر یک مصراع سرو موزوں ہے

پہنچ جائے ہے سرعت میں جہاں تہاں
غزل میری ہے اے یکرو غزالی

یکرو کے رنگِ ایہام پر آبرو کے طرزِ ایہام کا اثر بہت واضح ہے۔ یہی صورت یکرو کے ہاں وصفِ حسن و ذکرِ محبوب کے اشعار میں ملتی ہے۔ یہ موضوعِ سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی، آبرو، ناجی، اشرف، فائز، مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دیوانِ یکرو میں چھوٹی بحر کی غزلیں عام طور پر نسبتہً اچھی ہیں۔ وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری کو صنائع بدائع سے بھی سنوارتا ہے۔ دوہرے قافیوں مثلاً بیمار یار، غم خوار خوار، اظہار یار، لاچار چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا تار تر، یار بر، خار خر، سار سر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے۔ غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں اور ان میں بھی صنعتِ ایہام کو استعمال کیا ہے:

جگت کے خوبرو سارے تری انکھیاں کے مارے ہیں
کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماہ کے تئیں شق

سبھی پیغمبراں پشمین دلوں کے بیچ آئے ہیں
تمھی ہو شاہ ان کے اور اے سب مل تری بندق

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساس ایہام گوئی کی وجہ سے دب گئے تھے اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی۔ یہی صورت عام طور پر یکرو کے ہاں ملتی ہے۔ لیکن جہاں ایہام جزو شعر بن جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبے کے ابھرنے سے شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے:

جب کہ پہرا ہے تجھ لباسِ زریں
اک قد آدم ہوئی ہے آگ بلند

حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں
خوبصورت ہے و لیکن خوشنما، خوش خو نہیں

اگر وہ گل بدن دریا پہ نہانے بے حجاب آوے
تعجب نئیں کہ سب پانی سیتی بوئے گلاب آوے

قدِ دلبراں کوں دیکھ خم ہووے
نشکر کس قدر رسیلا ہے

باد سب آوتا ہے عطر آمیز
کس نے کاکل کا پیچ کھولا ہے

جب تلک شمع رو ہے محفل میں
میری انکھیاں منے اجالا ہے

مست ہیں کاکل کی تشنگی نہ پوچھ
جس کی یہ لٹ گئی بلا سی ہے

یکرو روایت ایہام اور طرز ولی کی پیروی کا شاعر ہے ۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے ۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے ۔ اس کا ذخیرۂ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آبرو کے ہاں ملتا ہے ۔ یکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کر کے ، روایت کی تکرار سے ، اسے اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی نسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے میں لگ جاتے ہیں ۔ یکرو نے ، میر سجاد کی طرح ، ایہام گوئی میں رد عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابل ذکر شاعر ہوتے ہوئے بھی قول میر "پوچ بند تر" ہی رہ کر رہ گئے ، اسی لیے آج یکرو ہمیں ایک تھکا ہوا شاعر نظر آتا ہے ۔

یکرو نے مثمن ترجیع بند بھی لکھے ہیں ، ترکیب بند مخمس میں چند مرثیے بھی کہے ہیں ۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے ۔ یکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے ۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۳ھ و ۱۲۲۱ھ/۱۷۹۹ء و ۱۸۰۶ء) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدم رواج کے بعد انہوں نے "رد عمل کی تحریک" کے زیر اثر تازہ گوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی تازگی دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابل توجہ بن گئی ۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خان کے پوتے تھے ۔ یہ وہ محمد اکرم خان ہیں جو بادشاہ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی یحییٰ خان کے ساتھ کام کرتے تھے ۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی ۔ علم طب ، طلسمات ، انشا پردازی اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر فہمی میں بلند درجہ رکھتے تھے ۔[56] میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ "جن امور میں دخل دیا ، کمال پر پہنچا دیا ۔"[57] دہلی میں ان کے گھر پر محفل مشاعرہ ہوتی تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے ۔[58] میر نے لکھا ہے کہ "اس کا کلام استادی کے درجے پر پہنچا ہوا ہے ۔"[59] قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ "میر سجاد ایک مستعد جوان ہے ۔" ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گویوں ، آبرو ، تاجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وقت ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ء میں ہی لکھا تھا ۔ خواجہ احسن الدین خان بیان (م ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۸ء)[60] نے اپنی مثنوی "ردالابراد سخن بہ میر سجاد" میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں انھیں "قبلۂ شعرا" اور "شہر استاد" کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے :

کیا کروں ان کی بزرگی کا بیاں
شکر احساں سے مجھے فرصت کہاں
میں سنا ہے یوں کہا سجاد نے
قبلۂ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے :

کیا اس زمیں میں زور طبیعت کروں بیاں
مضموں اسی کا لے گیا سجاد لوٹ کر[61]

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد ، ایہام گوئی کے باوجود ، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے ۔ کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) کے شاگرد تھے ۔ صرف "مسرت افزا" میں سجاد کے کسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میاں مضمون (م ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ء) سے اصلاح سخن لیتے تھے ۔[62] ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میاں مضمون سے مشورۂ سخن کرنے لگے ہوں ۔ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء) ، تذکرۂ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء) اور گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ء) میں سجاد کا ذکر صیغۂ حال میں کیا گیا ہے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد ہی تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے : "اکبر آباد کی پرانی بستی میں مقیم ہیں ۔"[63] میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۰ء - ۱۷۷۸ء) کے درمیان لکھا گیا ۔ شاہ کمال نے اپنے تذکرے "مجمع الانتخاب" میں لکھا ہے کہ "فی الحال فقیر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے ۔ خدائے پاک سلامت رکھے ۔"[64] اور یہ بھی لکھا ہے کہ "میر سجاد برائے ایہام گویوں میں ہے اور بہت عمر رسیدہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے ۔"[65] مجمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ء کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/ ۱۸۰۱-۲ء میں مکمل ہوا ۔[66] شاہ کمال نے لکھنؤ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا ۔[67] گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۴ھ/۱۸۰۰-۱۷۹۹ء میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر محمد سجاد "بہت

عمر رسیدہ" تھے اور وہاں موجود تھے۔ مجموعۂ نغز (۱۲۲۱ھ/۷-۱۸۰۶ء) اور ریاض الفصحاء (۱۲۳۶ھ/۲۱-۱۸۲۰ء) میں سجاد کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۱۲۱۳ھ اور ۱۲۲۱ھ (۱۷۹۹ء اور ۱۸۰۶ء) کے درمیان وفات پائی۔

انڈیا آفس لائبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان[ف]، جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے، موجود ہے۔ یہ دیوان ۴۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵۰ ہے۔ قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے[۶۸]۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ انڈیا آفس کے "دیوان سجاد" میں بعد کا کلام بھی شامل ہے۔ سجاد چونکہ طبعاً کمال پسند تھے اور شعر کو بنا سنوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہتے تھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انہوں نے بہت کم کہا ہے۔ کمال پسندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے:

لگتا ہے خوب کان میں سجاد ہر ایک کے
موتی کی طرح شعر جو کوئی جاوتا ہے ڈھل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں۔ ایک ایک شعر (فردیات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنھیں حروفِ تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے۔ ایسی غزلیں، جن میں پانچ سات شعر ہوں، بہت کم ہیں۔ ایک غزل میں جب چھ شعر ہو گئے تو ساتویں شعر میں اپنے طولِ کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا:

سجاد یہ نہ تیرا طول کلام ہرگز کاغذ گیا لپڑ سب بس ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے۔ میر حسن[۶۹] کو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور میر[۷۰] کو ان کے اشعار میں تہ داری نظر آئی۔

ف۔ اسپرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک "دیوان سجاد" کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں۔ ۳۲۲ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف الدولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں۔ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے:

مطلع دیوان کروں ہوں ابتدا پہلے بسم اللہ سو نامِ خدا

یہ مطلع انڈیا آفس کے دیوان میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی تیسرے سجاد ہیں۔ (کیٹالاگ: اسپرنگر، ص ۶۳۶، کلکتہ ۱۸۵۴ء) - ج - ج

گردیزی[۷۱] اور شفیق[۷۲] کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے۔ قائم[۷۳] کو ان کے ہاں الفاظِ رنگین سے معنی کو اوجِ سربلندی تک پہنچانے کی صفت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا:

شعر گر چشمِ وصف میں وہ کہیے رہے معنی میں اس کے یوں ایہام
کر تو باور کہ جس طرح دو مغز ہو ویں توام میانِ یک بادام

دیوانِ سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظِ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ کو بھی شعر میں شامل کیا ہے، اسی لیے ان کے اشعار میں دردمندی اور جذبۂ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے۔ استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے۔ شاگرد سجاد کے ہاں، اس دور کے مذاقِ شعر میں تبدیلی کی وجہ سے، یہ رنگ ذرا تیز ہو گیا ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آنی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا۔ سارا معاشرہ لہولہان تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا۔ میرزا مظہر جانجاناں کے زیرِ اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور "سخن بے تلاش" ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا۔ شاہ حاتم، جو آبرو، ناجی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے، اپنے رنگِ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے۔ سجاد کی شاعری بھی، بدلے ہوئے حالات میں، اس نئے رنگِ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں دردمندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابلِ قبول ہو گئے تھے۔ اسی تخلیقی عمل سے ان کی شاعرانہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش سے نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے "شعر ایہام" میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے۔ سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا۔ اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہو گیا اور رنگینی بڑھ گئی۔ یہی وہ رنگِ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں:

سجاد سب تلاش کریں اس زمین میں سب
کہہ کب سکے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتے چمن کے بیچ بٹھائے ہیں نونہال
تعظیم تیری کرتے ہیں سب اٹھ کے سرو قد
نہیں ہم سے چھوٹتا ہم آغوش بھی
محبت کی رکھتا ہے بوسوں کنار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ بانہہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے ناچار ہاتھ کھینچا
کیا ہوں قاصد دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاشقوں کے ناموں میں
ہمیشہ کم نما رکھ کر یہ اپنا چاند سا مکھڑا
مہینوں تک ہمیں غرّا ہی بتلاتے ہیں ملنے سے
زاہد کی گول پگڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
یارو لڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شہر شملے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاشِ معنی کو ، سنجیدگی کے ساتھ اور ابتذال سے بچ کر ایک صورت دی گئی ہے ۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں ، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ کھل اٹھتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے ، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا :

ہم تو دیوانے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں اسیر
ورنہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے توڑا
پھرتے ہو یوں چھپے چھپے ہم سے
تم کو اے شوخ ہم نے دیکھ لیا
بسکہ دیکھی ہے سنگ دل کی راہ
دیدۂ انتظار گئی ہے پتھرا
جل بجھا شمع یہ ہرچند تو کیا ہوتا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
کیا کریں پاؤں بھی کہ جنگل میں
کچھ نہیں آبلوں سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا عنصر شامل ہو گیا ہے ۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے ۔ کاوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور فنی احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رنگ ہے جس میں عشقیہ جذبات اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شاملِ شاعری ہو گئے ہیں ۔ اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جانئے گا کبھی مارا
بے طرح دل ہوا ہے آوارا
پھول ہے دل میں خار سا گڑتا
غنچہ لب بات بات میں اڑتا
ہزاروں فصلِ گل گلشن میں آئیں اور گئیں لیکن
جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انجام نئیں پاتا
آشفتہ دلی زلف پریشاں سے کہوں گا
جا درد کے تئیں درد کے درماں سے کہوں گا
بتوں کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نام اللہ کا
میں کیا اس اپنے دل کی گدازی کروں بیاں
پتھر کی سل یہ جاوے ہے پگھلا وہ موم سا

غم کیا بوچھار کرتا ہے جوڑی ساون کی دیکھ
بوندیاں پڑتی ہیں جوں جوں جان اور بھیگے ہے رات

اس فصلِ گل میں جوشِ جنوں کا ہوا ہے قہر
جنگل میں آ بھرا ہے نکل کر تمام شہر
ایک تو غبارِ دشت پالوں میں
دوسرے رات ہجر کی سر پر
آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کبھی مگر
سجاد تو کیا ہے عبث کس خیال میں
مژہ کے جس طرح خنجر لگے ہیں
زمانہ چاہیے کم تر لگے ہیں
میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
دل کو کچھ گم ہوا سا پاتا ہوں

دل مرا کیونکہ ہائے خون نہ ہو
یوں بہار آئے اور جنون نہ ہو
تیرے کہنے سے کون باہر جائے
جان گر تو ہی گھر کے اندر ہو
رات اور زلف کا وو افسانہ
قصہ کوتہ بڑی کہانی ہے
نہیں لو جو سنتا ہے میرا سخن
یہ کہنے کو اک بات رہ جائے گی

سجاد کے اس دبے دبے سے مختلف لہجے کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گویوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ لہجہ نہ صرف ایہام گویوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر، میر اور درد کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دردمندی کی چاشنی اسی جذبے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں، لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہاتھ سے پھسل جاتے ہیں، اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان کر دیتے ہیں:

خدا ہی پار لگاوے یہ عشق کا کھیوا
ہمیشہ ورنہ یہ کشتی تباہ رہتی ہے
نہیں معلوم ہے وہ عشق کیسا چیز
کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
مشکل نہیں ہے اس سے پھر آگے کوئی پیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے نوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر رہے تھے اس لیے ان کے سامنے ایہام گو سجاد کی شاعری، رنگِ سخن کی تبدیلی کے باوجود، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

میں آ گئے تھے:

عشق کی ناؤ پار کیا ہووےف جو یہ کشتی تری تو بس ڈوبی

میر نے لکھا ہے کہ "اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ کر وجد آ گیا۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا، چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (بار بار) لکھوں"۔[۴۳] اس عشق میں روح اور جسم دونوں شامل ہیں۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے۔ یہی صورت ہمیں سجاد کے ہاں ذرا کھردرے انداز میں ملتی ہے۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی پنکھڑی نہیں بن پاتی۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے۔ میر کے ہاں جسم بھی احساس میں تبدیل ہو کر کیفیت بن جاتا ہے۔ سجاد کے ہاں اظہارِ جسم کی یہ صورت ہے:

ساق سیمیں اگرچہ ہیں تیری
آرسی سے بہ صاف تر ہے ران
سینے پہ جان صاف تری چھاتیاں نہیں
ہیں ایک صندلی پہ دھری دو جھانیاں
ابرو تلے یہ کافر پلکیں نہ بوجھیو تم
محراب میں نمازی صف باندھ کر کھڑے ہیں
دیکھ مہدی لگے ان ہاتھوں کو
پھول آ کر لگے ہیں بالوں کو
دل کی گرہیں سنہیاں ابھری ہیں یہ
سخت کانٹوں سے کو، نہ پستاں کہو
کیوں لپٹتی ہے زلف گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

دکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شمال کے ابتدائی دور کی شاعری میں، خصوصاً ایہام گویوں کے ہاں، محبوب لڑکا ہے۔ شمال کی غزل میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکزِ توجہ بنتا ہے جو اس دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے۔

ف۔ دیوان سجاد (انڈیا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے: "عشق کی ناؤ ہوئے کیا کھیوا" اور نکات الشعرا میں جیسے اوپر درج ہے۔

بحیثیتِ مجموعی سجاد اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔ وہ ایہام گوئی اور سخن بے تلاش کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں ۔ انھوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا نیا رنگ پیدا کرکے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آبرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر ، میر ، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابلِ ذکر شاعر ہونے ہوئے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں ۔

آبرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا ، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے ، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں ۔ ایہام گوئی شمال میں اردو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا ۔ آبرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے ۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرتِ استعمال سے اس رنگِ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اسی لیے جیسے ہی نادر شاہ کے حملے کے بعد معاشرے کا اندازِ فکر بدلا ، ایہام کا دریا بھی اترنے لگا اور نیا رنگِ سخن ، جسے "سخن بے تلاش" کا نام دیا گیا ، اس کی جگہ لینے لگا ۔

ایہام کو شعرا نے بحیثیتِ مجموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کرکے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لیے جا سکیں ۔ ایہام گویوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھنگال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کردیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے ۔ جیسے بچپن کے نقوش ، انسانی ذہن پر انمٹ اثرات مرتب کرتے ہیں اسی طرح اردو شاعری کے اس دور نے زبان و بیان پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا ۔ بہت سے امکانات ، جو اس دور میں دبے دبے اور بجھے بجھے سے تھے ، آئندہ دور میں ابھر کر کھل گئے اور اردو شاعری کا مزاج ، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا ۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس کمزور روایت کا ہاتھ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے ۔ بچپن میں تو پیغمبروں نے بھی دہکتی آگ کو ہاتھ میں پکڑ لیا ہے ۔ آخر اردو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آتی ؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات کو

سہولت کے ساتھ اظہار کی انگوٹھی میں کیسے جڑ دیا جائے ۔ ان لوگوں کے اشعار آج ناپختہ اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھیے اور دیکھیے کہ انھیں ذرا ذرا سی بات کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے ۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے گھنے جنگل کو کاٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلوں نے وسیع اور پختہ کیا ۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں ، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے ۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناپختہ دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناپختہ ہوں گی ۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک پختگی کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش رووں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر ، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے ۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا یہی کارنامہ ہے کہ انھوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گوندھا ، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ بند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی عمل سے رخصت ہو گئے ۔ ایہام گویوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو ۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح رُو بذیر ہوتا ہے ۔

لیکن اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں ، اس دور کے ان دوسرے "غیر ایہام گو" شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنھوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کرکے اردو روایت کو پھیلایا اور بڑھایا ہے ۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے زیرِ اثر اردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن ویسی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آبرو ، ناجی ، مضمون ، یکرنگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی ۔ ایہام گویوں اور غیر ایہام گویوں کے یہی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی کوکھ سے "ردِ عمل کی تحریک" جنم لیتی ہے ۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۲۔ دیکھیے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۳۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۴۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۵۔ مخزن نکات : ص ۳۷ -
۶۔ دیوان تاجی : مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ع -
۷۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۸۔ دیوان تاجی : مقدمہ ، ص ۲۰ -
۹۔ خوش معرکۂ زیبا : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع -
۱۰۔ نکات الشعرا : ص ۲۳ -
۱۱۔ دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، پٹنہ ، بہار ۱۹۶۳ع -
۱۲۔ سخن شعرا : عبدالغفور نسّاخ ، ص ۸۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۴ع -
۱۳۔ دیوان تاجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ -
۱۴۔ مجموعۂ نغز : ص ۲۵۸ -
۱۵۔ دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۱ ، ۴۳ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۱۶۔ تاریخ مظفری : محمد علی خان انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -
۱۷۔ مفتاح التواریخ : ولیم بیل ، ص ۳۲۵ ، نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۳ھ -
۱۸۔ دیوان تاجی : ص ۱۰۱ -
۱۹۔ تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ -
۲۰۔ نکات الشعرا : ص ۲۳ - ۲۱۔ مخزن نکات : ص ۴۸ -
۲۲۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۰۱ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ع -

۲۳۔ یہ مخمس نایاب ہے - اس کے یہی دو بند ملتے ہیں جو مجموعۂ نغز (قدرت اللہ قاسم ، جلد دوم ، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۳۳ع) میں درج ہیں -
۲۴۔ مرقع دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۸۷ ، مطبع و سنہ ندارد -
۲۵۔ تاریخ ہندوستان : ذکاء اللہ ، جلد نہم ، ص ۸۹ - ۹۰ ، شمس المطابع دہلی ، ۱۸۹۸ع -
۲۶۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۲۷۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۹ -
۲۸۔ تذکرۂ مسرت افزا : امی اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۹۸ ، مطبوعہ 'معاصر' پٹنہ ، بہار -
۲۹۔ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی ، ص ۴۲ ، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ع -
۳۰۔ چمنستان شعرا ، ص ۲۵۵ -
۳۱۔ گلشن سخن : مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۶۲ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ع -
۳۲۔ دیوان زادہ : ص ۳۸ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -
۳۳۔ نکات الشعرا : ص ۱۸ -
۳۴۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۹۳ -
۳۵۔ مخزن نکات : ص ۴۲ -
۳۶۔ چمنستان شعرا : ص ۲۲۲ -
۳۷۔ تذکرۂ عشقی (دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۲۳۳ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -
۳۸۔ مخزن نکات : ۴۲ -
۳۹۔ گلشن سخن : ص ۲۶۲ -
۴۰۔ اے کیٹلاگ : اسپرنگر ، ص ۶۳۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -
۴۱۔ مخزن نکات : ص ۵۵ -
۴۲۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۱۸ -
۴۳۔ مقدمۂ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۵۱ ، رام پور ۱۹۴۳ع -
۴۴۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۴۴ ، دارالاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع -

۴۵- سرو آزاد : ص ۲۳۴ -　　　　۴۶- نکات الشعرا : ص ۷ -

۴۷- ہمیشہ بہار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۸ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ع -

۴۸- نکات الشعرا : ص ۷ -

۴۹- ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۶۷ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن اردو پریس ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۵۰- مخزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ -

۵۱- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمٰن خان شروانی ، ص ۷۹ - ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ع -

۵۲- نکات الشعرا میں میر نے یکرو کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ میں مکمل ہوا اور اس وقت یکرو زندہ نہیں تھے -

۵۳- برٹش میوزیم کا دیوانِ یکرو ، جیسا کہ ہم نے عبداللہ خان مبتلا کے ذیل میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۷۰ھ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -

۵۴- اے کیٹالاگ اوف دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹ : ص ۶۳۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۵۵- عیار الشعرا : (قلمی) خوب چند ذکا ، (عکس) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -

۵۶- ۵۷- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۸۰ -

۵۸- ۵۹- نکات الشعرا : ص ۶۲ -

۶۰- دستور الفصاحت : ص ۸۳ -

۶۱- دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی - سنہ ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -

۶۲- تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۰۶ ، ادارہ تحقیقات اردو ، پٹنہ -

۶۳- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۸۰ -

۶۴- ۶۵- مجمع الانتخاب : (قلمی) شاہ کمال ، ورق ۲۹۱ ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور -

۶۶- ۶۷- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، مقدمہ ص ۷ ، ص ۱۱ ، مکتبۂ برہان ، اردو بازار دلی ۱۹۶۸ع -

۶۸- مخزن نکات : ص ۷۰ -

۶۹- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۸۰ -

۷۰- نکات الشعرا : ص ۶۲ -

۷۱- تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۸۲ -

۷۲- چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ -

۷۳- مخزن نکات : ص ۶۹ - ۷۰ -

۷۴- نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۲۳۲ ”مدتے در سرکار دولت مدار نواب غفران مآب عمدۃ الملک امیر خان بہادر بعزت تمام و حرمت تام ایام بکام دل بسر می‌برد -“

ص ۲۳۳ ”جوان از جہان رفت -“

ص ۲۳۴ ”تقرب سلطانی بداں مرتبہ او را دست داد کہ بیشتر در خلوت و جلوت مونس و ندیم آنحضرت بود لیکن در آخر عمر صحبت متبدل بخصومت شد تا آنکہ بایمائے پادشاہ یکے از ملازمانش بزخم کٹار آبدار بتاریخ بیست و سوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و پنجاہ و نہ بدروازۂ اول دیوان خاص از ہم گزرانید و قاتلِ او نیز ہماں جا کشتہ گردید -“

ص ۲۳۵ ”مزاجش بیشتر مائل بہ ہزل بود -“

ص ۲۳۵ ”مزاجش خیلے مائل بہ مزاح بود -“

ص ۲۳۵ ”طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود -“

ص ۲۶۱ ”ہرچند شیوۂ کلامش بطرزِ شرف الدین مضمون اما فصاحتِ بیان و تازگیِ مضامین زیادہ ازو دارد -“

ص ۲۶۲ ”دیوانش ہزار بیت دیدہ شد -“

ص ۲۶۵ ”ابیاتے کہ بعد غربال کردن دیوانش بہ نظر آوردہ ام -“

ص ۲۶۷ ”ریختہ را بسیار بہ تلاش می‌گفت و در اقران و امثال خود امتیاز داشت -“

ص ۲۶۹ ”چند بار غزلیاتِ منتخبِ خود فراہم آوردہ ، دیوانے مختصر ترتیب دادہ برباد رفت - چون تدبیر موافق تقدیر نشد موصوف از سخن گوئی درگزشت -“

ص ۲۷۳ "در ہر امور کہ دخل نمودہ آن را بہ کمال رسانیدہ۔"
ص ۲۷۳ "سخنِ او بپایۂ استادی رسیدہ۔"
ص ۲۷۳ "میر سجاد جوانے است مستعد۔"
ص ۲۷۴ "در اکبر آباد بہ مساکنِ قدیم استقامت دارند۔"
ص ۲۷۴ "حالا فقیر او را در لکھنؤ گزاشتہ آمد۔ حق تعالیٰ سلامت دارد۔"
ص ۲۷۴ "میر سجاد از ایہام گویانِ قدیم است و بسیار مردِ بزرگ و در حکمت ہم مہارت کمال دارد۔"
ص ۲۷۴ "بسیار مرد بزرگ۔"
ص ۲۸۰ "ہمہ شعر سبحان اللہ لیکن از دیدن این شعر تواجد دست ہم می دھد۔ از بسکہ از خواندن این شعر حظے برمیدارم میخواہم کہ بصد جا بنویسم۔"

● ● ●

چوتھا باب

غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں نہ صرف تخلیقی اعتماد بحال ہو گیا بلکہ انھیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انھیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کر غزل کی حکمرانی ساری دوسری اصنافِ سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحبِ دیوان ہو ، یعنی جس نے حروفِ تہجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن ور ہے وہی جو صاحبِ دیوان ہو تاجی
نہیں یک فردیوں کی تاب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعاتِ شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمینوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم "پیرویِ فارسی" کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زیر اثر اُردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، بحور ، اصولِ فن ، تراکیب و بندش ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، ضرب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اُردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوانِ ولی نے ایک ایسا احساسِ آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اُردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طرحی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مراختوں میں شریک ہونے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، سقے ، حجام ، معمار اور فیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہو تو مختلف تذکروں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شیرانی نے "مجموعۂ نغز" کے دیباچے[1] میں جہاں اٹھارویں

صدی عیسوی میں ذوقِ شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دیے ہیں ۔ اُردو شاعری کے عام چلن کا سبب دراصل وہ احساسِ آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے بند تخلیقی سوتے کھل گئے تھے ۔ دیوانِ ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور اسی خلا کو پُر کیا ۔ ولی کے زیرِ اثر جن شعرا نے دادِ سخن دی ان میں ایہام گویوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے ۔ اب اس باب میں ہم ان قابلِ ذکر ”غیر ایہام گو شعرا“ کا ذکر کریں گے جنھوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری کی اور اس روایت کو مقبول بنایا ۔ یہ شعرا سارے برِعظیم میں پھیلے ہوئے ہیں ۔ سراج ، قاسم ، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں ”جلد اول“ میں آ چکا ہے ۔ اشرف گجراتی بھی انھی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا ۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے ۔ ایک سید شاہ اشرف بیابانی[۲] (۸۶۳ھ — ۹۳۵ھ/۶۰ - ۱۴۵۹ — ۲۹ - ۱۵۲۸ع) جن کی تین تصانیف لازم المبتدی ، واحد باری اور نوسرہار ہم تک پہنچی ہیں اور جو نہ صرف محمد قلی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۲ع) بلکہ مثنوی 'یوسف زلیخا' اور 'لیلیٰ مجنوں' کے مصنف احمد گجراتی سے بھی پہلی نسل کے شاعر ہیں ۔ دوسرا اشرف ، حسن شوقی کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلی نسل کا شاعر ہے جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوقی کے رنگِ سخن کی اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی کر رہے تھے :

سارے لوگاں کہتے ہیں اشرف کا شعر سن کر
کیا پھر جیا ہے شوقی یاراں سگر دکھن میں[۳]

تیسرا شاعر محمد اشرف ، اشرف گجراتی[۴] ہے جو خود کو ”اشرف الموسوی المدنی الشاہی“ لکھتا ہے ۔ اس کے دیوانِ ف کے ہر جزو کی پیشانی کے کونے پر یہی

ف۔ دیوان اشرف (قلمی) مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی ۔ ان صفحات میں اشعار کے حوالے اسی مخطوطے سے دیے گئے ہیں ۔ سارے دیوان کے حاشیوں پر ، کاتبِ دیوان کے قلم سے مختلف قلم سے ، اشعار اور مصرعوں میں رد و بدل

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں ۔ موسوی اپنے والد شیخ محمد موسیٰ مدنی کی مناسبت سے ، مدنی وطنِ اسلاف کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

طینت میری ہوں عاشقِ خاکِ مدنی ہے
جیوں بسادِ یمن عطرِ نسیم عربی ہے

اور شاہی حضرت شاہیہ شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت سے جس کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں   خلف الصدق سید الاقطاب

قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی نے ”اعراس نامہ“ کے حوالے سے ، جو بزرگانِ احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے ، بتایا ہے کہ اشرف کی تاریخ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں ہے ۔ البتہ ان کے دادا میاں حسن محمد مدنی کی تاریخ وفات ۱۱ ربیع الثانی ۱۰۹۸ھ/۱۴ فروری ۱۶۸۷ع درج ہے ۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ۱۱۲۳ھ/۱۷۱۲ع کے بعد محمد موسیٰ کے ورثا میں تقسیمِ میراث ہوئی تھی ۔[۵] یہ فرخ سیر کا دورِ حکومت تھا ۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الٰہی دفع کر اس ظالمِ بدبخت کوں
جس کی بے مہری و سختی سوں فسادِ ہند ہے

ایک اور شعر میں ملکِ ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

بسکہ ہے الدھیر ملکِ ہند میں   زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت ، جو محمد شاہ کے دور میں ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں ہوا ، اشرف زندہ تھا ۔ انجمن ترقی اردو ہند کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

اور اضافوں سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی کا اپنا نسخہ تھا ۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ انجمن ترقی اردو ہند کی ملکیت ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم کی ملکیت تھا ۔ جنگ نامہ حیدر (جس کا ذکر نصیرالدین ہاشمی نے ”یورپ میں دکھنی مخطوطات“ ص ۳۳۷ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے اسے اشرف گجراتی سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ اسی طرح ان مرثیوں کو ، جو بیاضِ مراثی میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں ، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔ وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے ۔ (ج ۔ ج)

دیوانِ اشرف کے مخطوطے پر سنہ کتابت ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء درج ہے ۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

(۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۶ء تک مرتب ہو چکا تھا ۔
(۲) اشرف کی وفات ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء کے بعد ہوئی ۔
(۳) شمالی ہند میں ولی کے اثرات ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء سے پھیلنے شروع ہوئے ، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت پہلے سے پھیل چکے تھے ۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سالِ وفات ۱۱۱۹ھ/۸-۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۱۱۳۳ھ اور ۱۱۳۸ھ (۱۷۲۰ — ۱۷۲۵ء) کے درمیان ہوئی ۔[6]

دیوانِ اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علومِ متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

بدیع و معنی و منطق ، تصوّف و حکمت
ہر یک علم کوں میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کوں ہر فن میں اپنا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود کو ممتاز و باکمال سمجھتا تھا :

سخن اشرف کا کیوں نہ ہوئے دلچسپ
آج وو شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق ہر یک صاحبِ طبع
سخن اشرف ترا ملکِ دکھن میں
شعرِ ہندی میں جو اشرف کا سخن ہے بے نظیر
آج وو استادِ ہر یک اوستادِ ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوانِ ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آئے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان پسر اشرف خان ، اننائی داس ، امیر الدین کے علاوہ رشکِ حور و قصور نورالعین کا نام بھی آتا ہے ۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالمعالی کا کئی جگہ ذکر آیا ہے ۔ سید معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھن کوں کئی عالم کھڑا ہے

جگت کے خوبرو سارے نہ ہوئیں کیوں حکم میں اس کے
دیارِ حسن میں فرخ میر سیّد معالی ہے

اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہارِ افتخار کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا
شعر کہنے میں ہے اشرف کوں ولی کا مرتبہ
اس سبب سب شاعراں ہیں صدق سوں اس کے مرید
ہے جب سوں شعر تیرا شعرِ ولی سے ہم رنگ
اشرف ترے سخن کی لت آرزو ہے دل میں

کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے ۔ ایک مقطع سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مقطع میں اس نوازش کا اعتراف کرکے اپنے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس طرح شیخ سعد اللہ گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تبرک کے طور پر اپنے دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے جو غزل اشرف کرم سوں تجھ کو بخشی ہے
سو اپنے نام سوں اس کوں کیا جاری لکو بوجھو

اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ کر ، جس میں زیادہ تر وہ قافیے استعمال نہیں کیے جو ولی نے اپنی غزل میں کیے تھے ، شامل دیوان کی ۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر آتے ہیں ۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :

شاعروں میں آپس کا نام کیا . جب ولی نے کیا ہو دیوان جمع

اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعروں میں اپس کا نام کیا
جب سوں اشرف کیا ہو دیوان جمع

ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں[ف] ۔ یوں تو

ف۔ یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوانِ ولی میں ملتی ہیں ۔ اس کا قوی امکان ہے کہ یہ غزلیں دراصل اشرف گجراتی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، قاسم ، داؤد ، آبرو ، تابی ، حاتم ، عزلت ، تراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگِ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے ۔ یہی رنگ شاعری اس کا مقصودِ شاعری ہے ۔ ایہام گویوں کے برخلاف اشرف بار بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

ع غیر دل کتنیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے
ع ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بنیادی طور پر ولی کی طرح عشقیہ شاعر ہے ۔ عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آتی ہے ۔ حسن کے تصور سے اس کے دل کی کلی کھلتی ہے ۔ وہ عشق کی وسعت کا تماشا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا تماشا جو کیا
عرصہ روئے زمیں اس کی نظر میں تنگ ہے
ہے اشرف کا دل بسلسلِ بساغِ عشق
حقیقی اچھو یا مجازی اچھو

عشق اور حسن میں چونکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقیہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسنِ محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگِ ولی دکنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مرتب کرنے والوں نے تخلص بدل کر دیوانِ ولی میں شامل کر دی ہوں ۔ اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیے استعمال نہ کرے جو ولی استعمال کر چکا ہے ۔ وہ غزل جو ولی نے از راہِ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کرکے شاملِ دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہی ہے ۔ اس لیے یہ بات قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوانِ ولی سے لے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنھوں نے اپنے مرتبہ دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوانِ ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے ۔ ولی پر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے ۔ (ج ۔ ج)

ہوتا ہے اور کبھی محبوب کے ناز و ادا کی دل ربائی میں ۔ عشق میں ہجر سے تڑپ پیدا ہوتی ہے ۔ تصورِ وصل سے احساسِ نشاط پیدا ہوتا ہے ۔ عاشق چونکہ ذاتِ محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رشک و رقابت کے جذبات پیدا ہونا فطری امر ہے ۔ یہ وہ دائمی و آفاقی جذبات ہیں جو قلبِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے ۔ اسی لیے عشقیہ شاعری میں ہر شاعر اپنے اپنے مزاج ، سماجی ماحول اور روایتِ عشق کے زیرِ اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے ۔ نصرتی کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جسمانی خواہش ہے ۔ سراج اورنگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلتا اور جلاتا ہے ۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے ۔ اشرف کے ہاں عشق تصورِ محبوب میں محو رہنے ، ذکرِ محبوب سے دل خوش کرنے اور دکھ اٹھانے کا عمل ہے :

جو کوئی عشق کے کارواں کا ہے میر
ہر یک نالہ اس کا ہے بانگِ جرس
نالہ درد جو کہا انشا
ہے رقم اس کا حرف سوز و گداز
گر ہے خواہش کہ جگ میں نام کرو
کوچہ عشق میں مقام کرو
اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و بیخود
مئے جامِ محبت ہے اثر نہیں

اشرف تقریباً پونے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہارِ عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقیہ لے اس طرح ہم تک نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچتی ہوگی ۔ یہ وہ پُر سوز و گداز رنگِ شاعری ہے جو ہمیں عہد شاہی دور کے آبرو و تابی کے ہاں نظر نہیں آتا ۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے ، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیالِ محبوب عزیز ہے :

ہے خیالِ چشمِ مستِ یار سوں مستی مجھے
نشاہ ہے ازبسکہ اس میں بادۂ انگور کا
تصور اس پری کی اگر ہے خیال میں
دل کوں مثالِ آئینہ حیران کر رکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکر محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے ۔ اس

میں ، ایہام گویوں یا فائز دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری رنگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ کیفِ عشق سے ... ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اسی لیے یہ اثر انگیز بھی ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ چشمِ فسوں ساز کا از بس کیا ہوں وصف
پایا ہوں لقب جگ منیں میں سحر بیاں کا

سدا تجھ وصف میں کرتا ہوں اے گل رو غزل خوانی
جہاں کے باغ میں مجھ سا نہیں کوئی بلبلِ شیدا

یک مصرع موزوں نہ کیا باغِ جہاں میں
جس فکر میں وو قامتِ شمشاد نہ آیا

بھرے جب توں بالوں کے جوڑے میں پھول
ترا میں پھولوں کا دونا ہوا

اس آئینہ رو کی دیکھ تصویر
حیرت سوں جگت ہے نقشِ دیوار

یاد تیری زلف و رخ کی ہے مجھے
ہر صباح و شام و ہر لیل و نہار

چہرہ تیرا ہے رشکِ مہر منیر
حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر

کیوں چھپاتی ہے اپنے سینے کوں
دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ وسواس

مہر ہے یک ذرۂ حسنِ جہاں افروز دوست
چاند سوں تشبیہ اس کے رخ کوں دینا ہے غلط

جن نے دیکھا خال زیرِ لعلِ میگونِ نگار
یوں کہا سرخی کی ب نیچے ہے سیاہی کا نقط

کیوں نہ تجھ کو دیکھ کر سجدا کروں اے قبلہ رو
مکتہ تیرا بیت الحرم ، ابرو خمِ محراب ہے

ان اشعار میں عشق حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیرایہ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقیہ شاعری میں وہ نکھار نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تاپتے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے ، سنوارنے اور اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری جلد تخلیق کرنے کے امکانات بھی ماند پڑ جاتے ۔ جب اشرف کہتا ہے :

دل میں تھا تجھ سیں کچھ میں عرض کروں
لیک دہشت سوں بھول گئے تقریر

تو آبرو اسی تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب روبرو ہو تیرے گفتار بھول جاوے

اشرف کے ہاں ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کرکے اس جذبے پر اپنی مہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دنیا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے ، یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے ۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے ۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے ۔ وہ میز جس پر کاپی دھرے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں ، اس پہلی بھونڈی اور بد وضع میز سے یقیناً مختلف ہے لیکن دراصل یہ اسی پہلی میز کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے ۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت سماجی و تہذیبی قوتوں سے کٹ کر بے اثر ہو جاتی ہے ، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے ۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے براہِ راست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی ، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے ۔ زندہ روایت کے یہی معنی ہیں ۔ اشرف اسی لیے اردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے ۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کرکے اسے پھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابل ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے ۔ اشرف کے ان چند اشعار میں ، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے ، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں کچھ کچا پن سا محسوس ہوگا ۔ ان میں یقیناً وہ مزا ضرور ہے جو کچے پھل میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ پھل ہے جو آئندہ دور میں جا کر پکتا ہے ۔ ان اشعار کو پڑھتے ہوئے مختلف شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے دریچوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا ۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا یہی خدمت انجام دیتے ہیں ۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے ۔ دوسرا ملک اُس سے مشین بناتا ہے ۔ لوگ مشین کو دیکھتے ہیں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں ۔ یہی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے ۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبوں کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر یہی کام کرتا ہے :

مجھ شوق میں چشموں سوں میرے چشمے ہیں جاری
اے شوخ ٹک آ سیر کر اس آبِ رواں کا

نہ جانوں کس روش کا درد ہے گا
کہ رنگِ روئے عاشق زرد ہے گا

فراقِ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
قرار و طاقت و تاب و سکون و صبر لیا

اس قدر جور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقاں پر ظلم ہرگز نہیں روا

نہیں کوئی پوچھتا کیا آگ ہے اشرف کے سینے میں
اگر کوں پوچھتا ہے آ پوچھا اے حسن کے دریا

نبض میری دیکھ کر بولے طبیب
عشق کے بیمار کے کچھ نہیں علاج

غم سوں تیرے بس کہ رویا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آشکار

آتشِ عشق کی حرارت دیکھ
آگ جل جل ہوئی ہے خاکستر

بھریا ہوں سوزِ غم مجھ ناج جس کے دل منیں اس کوں
گگن میں یوں دسیں اختر دیکیں مجمر میں جیوں اخگر

مجھ دل کوں چاک مثلِ گل اے گلبدن نہ کر
سختی ہمارے جیو پہ اے نازک بدن نہ کر

تجھ مسیحا دل سوں پوچھتا ہوں علاج
چارہ سازِ دردمنداں بوجھ کر

دل میں میرے ہے رات دن اشرف
اس پری رو کے دیکھنے کی ہوس

دیکھ توں اس کے دہن کوں اشرف
سترِ رازِ عدم ہے در پیش

مجھے کیوں خبر آبِ وصلِ جاناں
ہجرہ کی آگ لاگے جس کے تن میں

تجھ حسن کے محل میں انکھیاں ہیں دو جھروکے
ان کے اُپر ہیں دایم دو سایہ بان ابرو

اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان کر رکھو
کافر کوں اپنے دل کے مسلمان کر رکھو

دل میرا بے قرار تھا تجھ بن
دیکھ تجھ کوں قرار آیا ہے

جلوہ گر دل میں ہے خیال تیرا
جیوں کہ روشن دیے میں بالی ہے

کیوں نہ رووں میں یاد کرکے تجھے
اس جھڑی کی ہوا خوش آتی ہے

عشق اُردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے جذبات و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے ۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام کیا ہے ۔ اس کی غزل میں تنوع ہے ۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی اخلاق و تصوف ، حسن و عشق ، نعت و منقبت ، ملک و وطن غزل کے مزاج میں ڈھل کر آئے ہیں ۔ مختلف صنائع بدائع ، جن میں ایہام ، حسنِ تعلیل ، مراعاۃ النظیر ، صنعتِ تضاد ، صنعتِ ردالعجز علی الصدر ، تجنیسِ تام ، صنعتِ ترصیع وغیرہ شامل ہیں ، اس طور پر جزوِ شعر بن گئے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے پتا بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے ۔ اس نے ایہام گویوں کی طرح گریبان پھاڑ کر صنعتِ ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر کا حسن بن کر آتا ہے ۔ لیکن یہ اس کا رنگِ سخن نہیں ہے ۔ وہ تو عشق کا شاعر ہے اور اسی دائرے کے اندر رہتا ہے ۔ اس کے دیوان میں پانچ شعر کی ایک

بے نقط غزل بھی ملتی ہے اور ایک فارسی ملمع بھی ملتا ہے ۔ اس کی بہت سی غزلیں مردف ہیں جن میں ردیف کو قافیہ قرار دیا ہے ۔ قافیے میں بھی اکثر تصرف کرتا ہے ۔ اشرف نے حافظ و صائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت رسول میں متعدد اشعار گرمیِ قلب و خلوصِ دل سے لکھے ہیں ۔ اس کے زبان و بیان ، ولی دکنی کی طرح ، صاف و رواں ہیں ۔ اشرف کی زبان اور شمال کی زبان میں ، سوائے چند الفاظ کے ، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۔ اشرف اس دور کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ ، اس کی شاعری کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے ۔ اس رنگ کی گہری مشابہت کی وجہ سے اشرف کی بہت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی شامل ہو گئی ہیں ۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا خود اس کا ہم رتبہ شاعر نہیں بن سکتا ، سی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا
سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گرہ لگائی ہے ۔ قرینِ قیاس یہ ہے کہ اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں ۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں :

اس مصرع رضی کا اشرف ہے دل سوں بھوکا
بے غم ہمارے غم کوں کھاتا نہیں سبب کیا

اس مصرعِ رضی سوں ہے اشرف مجھے لگن
جیوں عشق بیچ عشق میں دل دل ہوا ہوں میں

پساد کر اشرف ہو مصراعِ رضی
مصحفِ گل کا سبق بلبل پڑھے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادی[7] نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد کا رہنے والا ، جوان ، خوش ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگردِ رشید تھا اور جوانی میں مر گیا تھا ۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ :

یہ شعر سن کے کہے ہیں صد آفریں اشرف
تمام شاعر ملکِ دکن سخن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ غزل کہی :

خرابِ نرگسِ مستانہ ہوں نین کی قسم
برنگِ بلبلِ دیوانہ ہوں چمن کی قسم
جمالِ انجمن آرائے شمع رخ ہے ترے
شبِ وصال میں پروانہ ہوں لگن کی قسم
عذابِ روزِ قیامت میں کچھ نہیں پروا
شہیدِ خنجرِ جانانہ ہوں کفن کی قسم
پیا کی چشم کی وحشت کوں دیکھ جیوں مجنوں
شکارِ دامنِ ویرانہ ہوں ہرن کی قسم
دیکھا ہے جب سیں رضی پیچ و تاب طرۂ یار
مزارِ خاک سیں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام نایاب ہے ۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے ۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے ۔ فائق نے انھیں ولی کے اجلّ تلامذہ میں شمار کیا ہے ۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد نور الدین حسین صدیقی السہروردی (م ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع) کے مرید تھے ۔ محمد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح "اپنی بیش قیمت زندگی صدقِ دل کے ساتھ اپنے پیر پر قربان کر دی ۔"[8] فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھگڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیر کی ذات و عقائد سے تھا ۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوانِ ولی کا مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں مکمل ہوا ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثنا نے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے بعد وفات پائی ۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی نایاب ہے ۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں :

یہ ہو گئی ہے اسے نام سے ثنا کے ضد
کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا

ثنا کا کام یہی ہے کہ اپنے منہ سے بس
سدا ثنا دہنِ یار کی کیا کرتا

آ کے اس دلِ حزیں ویز کے مقتل میں تب
جس نے سر اپنا جھکایا وہ سرافراز ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ تا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگردِ ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پھیلاتے ہیں۔ شمال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین محمد فائز ہیں۔

نواب صدر الدین محمد خان فائز (۱۱۰۲ھ[9] ۔ صفر ۱۱۵۱ھ[10]/۱۶۹۰-۹۱ء — مئی ۱۷۳۸ء) عالمگیری سردار محمد خلیل زبردست خان (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خان سے علی مردان خان تک سب کا شمار امرائے ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی منصب، امارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علومِ متداولہ پر دسترس رکھتے تھے۔ بھگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ "اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص طور پر اعمالِ سیمیا اور صنائع بدائع میں اسے یدِ طولیٰ حاصل تھا۔"[11] عربی، فارسی و اردو پر بھی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور خطبۂ کلیات سے ہوتا ہے۔ علمِ صرف و نحو، ہیئت، طب، منطق اور مذہبیات پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیر کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا زوال اور روز روز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ محمد شاہ کی وفات سے تقریباً دس سال پہلے اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد وفات پائی۔ کیا فائز دہلوی شمالی ہند کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دلی میں دیوانِ ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ء میں جب اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۰۱-۱۷۰۰ء کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۳ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ء و ۱۷۱۶ء) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا پہلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ء سے پہلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ء تک مرتب ہو چکا تھا۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۳ھ میں مرتب ہوا تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، یکرنگ، مضمون، آرزو اور انجام وغیرہ کے معاصر ہیں اور ان اردو شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے ولی کے زیرِ اثر ریختہ کا چراغ

روشن کیا۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے مقدمے میں دی ہے[12] جن میں سے اکیس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں تصنیف "دیوان اردو" ہے۔ مقدمۂ کلیات میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۴۵۱ ہے اور مثنویاتِ ریختہ کے اشعار کی تعداد ۳۰۵ ہے، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار کی تعداد ۴۷۱ اور مثنویوں کے ابیات کی تعداد ۳۶۷ ہے۔ کلیاتِ فائز، قومی عجائب خانہ کراچی کے مخطوطے میں بھی اشعار کی یہی تعداد ہے۔ پروفیسر ادیب کے مرتبہ دیوانِ ریختہ[13] میں غزلوں کی تعداد ۶۴ اور شعروں کی مجموعی تعداد ۷۰۳ ہے۔ اس میں پندرہ مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۳۹۴ ہے۔

فائز ایہام گو شاعر نہیں ہیں۔ انھوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کر کے اس رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ فائز کی ۶۴ غزلوں میں سے ۳۲ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں۔ اپنے مزاج و شعری محرکات کے بارے میں فائز نے خطبۂ کلیات میں لکھا ہے کہ:

> "آغازِ شباب میں مزاج میں حدت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی، اسی کے ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہوگیا تھا۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی۔ شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔"[14]

اس اقتباس سے، فائز کے شعری محرکات کے بارے میں، دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وصفِ حسنِ خوباں ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے، دوسرے وہ اور شاعروں کی طرح تلاشِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ 'غلباتِ شوق' میں، جو ان کے دل میں آتا تھا، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا دیتے تھے۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اردو کلام میں نظر آتی ہیں۔ فائز کے ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں رواں اور صاف انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جب سنبھلے خرام کرتے ہیں
ہر طرف قتلِ عام کرتے ہیں
مکھ دکھا، چھب بنا، لباس سنوار
عاشقوں کو غلام کرتے ہیں

بھواں تیری شمشیر و زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے
وہی قدر فائز کی جانے بہت
جسے عشق کا زخم کاری لگے
لیلیٰ مجنوں کا ذکر سرد ہوا
اب ہماری تمھاری باری ہے
اے سیہ مست میری انکھیوں کے
لال بادل کی تہ جھڑی ہے یاد
دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
زلف کو گوندہ بنایا نہ کرو
ترچھی نگہ کرنا ، کترا کے بات سنتا
مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراپا

اپنی شاعری میں فائز زیادہ تر اُن جذبوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگہ ، موز سی چال اور انداز دلبری سے دلِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں ۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً بال ، پلک ، نین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دہن ، مکھ ، لب اور قد کے اوصاف شاعری میں بیان کرتے ہیں ۔ لباسِ محبوب مثلاً ساری ، اوڑھنی ، چیرہ ، جامہ اور ازار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں ۔ ذکرِ محبوب سے ، جسے طرح طرح سے مخاطب کرکے کبھی نور رخ ، پری ، چاند ، جادوگر صیاد کہتے ہیں اور کبھی پری زاد خوب رو فرشتہ ، دلربا ، سرجن ، موہن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی شاعری میں محویت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تغافل انکھیاں سیاہ چنچل
یارب نظر نہ لاگے انداز ہے سراپا
ہل ہل مٹک کے دیکھے ڈگ ڈگ چلے لٹک کر
وہ شوخ چوچل چھبیلا طناز ہے سراپا
بھواں تیری شمشیر ، زلفاں کمند
پلک تیری جیسے کٹاری لگے
گال گل ، لب سرخ ، نرگس چھبیلا
زلف سنبل سگر ہو گلشن ہے

پیچ پھسایا مجھ کوں تجھ دستار کا
بند ہے دل طرۂ زرتار کا
منہ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس پری
کھتراں ایک دیکھی میں پنگھٹ پہ جیوں پری
چیرہ سالو ، ازار چوڑی دار
جامۂ بسمہ خوب زیبا ہے

فائز کی محبوبہ نچلے طبقے کی عورت ہے جو کبھی پنگھٹ پر ملتی ہے جسے ہاتھ پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی نہان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسنِ دل ربا پر فریفتہ ہو کر شعر میں اس کے وصفِ حسن کو بیان کر دیتے ہیں ۔ محبوب کا جسم ان کے لیے محرکِ شاعری ہے ۔ "نہان لکھبود" کے موقع پر جب وہ کھترانیوں کو دیکھتے ہیں تو ان کا یہی اندازِ نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک نار سوہن سی سوبھا دھرے
کھڑی ہو سورج کی تپسیا کرے
نین دو کنول اور دو گل ہیں گلال
کلی چنپے کی ناک کو ہو مثال
دو جوبن سے سینہ ہے گلشن سکل
لگے جس میں پستاں سے امرت کے پھل
دو روماولی دیوے گلشن کو آب
اسی چشمۂ ناف پر حل حباب
کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
کہ امرت کا چشمہ بہ ظلمات ہے
نظارہ آناں کا کروں صبح و شام
مجھے رات دن ہے لکویاں سے کام

محمد شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا ۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی ہوا ہے اور فائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی ۔ اس دور کی شاعری ذوقِ جسم کی شاعری ہے ۔ ولی کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے ۔ اس میں وصفِ حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تجربات کا بھی ۔ ایہام بھی ہے اور تصوف بھی ۔ ابدی سچائیاں بھی ہیں اور پند و نصائح بھی ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ محمد شاہی دور میں ،

ہر چیز کے زیر و زبر ہو جانے سے ، ساری تہذیب غیر متوازن ہو گئی تھی۔ اسی لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اُٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ ناتا کاٹ لیتا ۔ یہی یک رخا پن ہمیں ایہام گویوں میں نظر آتا ہے اور یہی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ "وصفِ حسن" کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ وہ پندرہ مثنویاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل بیانیہ نظمیں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ بھنگڑن ، وصفِ کاچن ، وصفِ تنبولن یا تعریفِ پنگھٹ ، بیانِ میلہ بہتہ ، نہانِ لکبود ، تعریفِ ہولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں ۔ محمد شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے۔

فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، تاجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے ۔ ان کی شاعری کی فضا میں ، ان کے ذخیرۂ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے ۔ مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

کیلے کے کابھے سے ملائم دو پات
دیکھ کے مرجھانے تھے کیلے کے پات
چیری ہیں اس کی اربسی ، رمبھا و رادھکا
برہمو نے پھر بنائی نہیں ویسی دوسری
دل فریبی کی ادا اس کی انوپ
روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ
جب کرے تب سورج کی تھاڑی وہ
چرخ تھوڑے کو نرائن کہہ

یہی وہ رنگِ سخن ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے ذرا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعمیر میں یہی روایت اپنی فضا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے۔ ایہام گو تلاشِ ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے ۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہار بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہتے ہیں ۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اُردو میں اپنا دیوان مرتب کرکے وہ فارسی کے ریختہ گویوں سے ، جو محض تفننِ طبع کے لیے کبھی کبھار شعر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اُردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اُردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی کھڑے ہیں ۔ مبتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنھوں نے دیوانِ ولی سے متاثر ہو کر اُردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا ۔

عبیداللہ خاں مبتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوانِ یکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے ۔ دونوں دیوانوں کا کاتب ایک ہے اور یہ دونوں دیوان "عہدِ احمد شاہ بادشاہ ابدالی" میں کتابت ہوئے ہیں ۔ "دیوانِ یکرو" دوازدہم شہر شعبان المعظم کو اور "دیوانِ مبتلا"ف نوزدہم شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا ۔ ترقیمے میں سالِ کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانۂ کتابت کو عہد احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے ۔ احمد شاہ ابدالی پانچویں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں پانچ مہینے ٹھہرا ۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بجائے اس کے نام کا خطبہ پڑھا گیا ۔ سیر المتاخرین میں آیا ہے کہ :

"شاہ ابدالی ۷ جمادی الاول روز جمعہ ۱۱۷۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۵۷ء) کو قندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی . . . یہ پانچویں مرتبہ تھا کہ شاہ ابدالی واردِ ہندوستان ہوا . . . اور ۷ شوال ۱۱۷۰ھ (۲۶ جون ۱۷۵۷ء) کو شاہزادوں اور جانباز خاں کی معیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی ۔"۱۵۵

گویا ۷ جمادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۷۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۶ جون ۱۷۵۷ء) تک پانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہدِ احمد شاہ ابدالی کہا ہے ۔ ترقیمے میں کاتب نے لکھا ہے "تمت تمام شد دیوان ریختہ عبیداللہ خاں تخلص مبتلا پسر میر جملہ ۔" عبیداللہ خاں مبتلا نامی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں ہمیں نہیں ملتا لیکن "پسر میر جملہ" کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا ۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں ۔ ایک میر جملہ میر محمد سعید ہیں جو گولکنڈہ میں

ف۔ ہم نے برٹش میوزم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استفادہ کیا ہے۔ دیوانِ مبتلا ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے اورینٹل کالج میگزین جلد ۴۳ ، شمارہ ۴ ، اگست ۱۹۶۷ء میں شائع کیا ۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور "تحریر" دلی شمارہ ۱۵ ، جلد ۵ ، ۱۹۷۱ء میں شائع کیا ۔ دونوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے ۔ (ج ۔ ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہان سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ء کو وفات پائی ۔[16] ایک اور میر جملہ عبداللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ہیں جن کے بارے میں مآثرالامراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عبداللہ تھا ، توران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور پہلے ڈھاکہ کا قاضی ، پھر عظیم آباد کا قاضی مقرر ہوا ۔ فرخ سیر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا ۔ جہاندار شاہ سے جنگ میں فتح یابی کے بعد فرخ سیر نے اسے ہفت ہزاری منصب اور میر جملہ خان خاناں معظم خان بہادر مظفر جنگ کا خطاب دیا ۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا ۔[17] "سیر المتاخرین" میں اس کا نام عبداللہ لکھا ہے ۔[18] "تاریخ محمدی" میں ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

"میر محمد عبداللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خان ثم بہ عبداللہ خان بہادر مظفر جنگ ثم معتمد الملک میر جملہ معظم خان خانخاناں بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی بن میر محمد وفاء سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے امراء میں سے تھا ، ۵ رجب ، شام کے قریب ، شاہجہان آباد میں فوت ہوا ۔ اس کی عمر ۶۴ سال اور چند ماہ تھی ۔"[19]

ان شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عبیداللہ خان مبتلا ، میر جملہ عبداللہ خان مخاطب بہ شریعت اللہ خان (م ۴ رجب ۱۱۴۴ھ/۲۳ دسمبر ۱۷۳۱ء) کا بیٹا تھا ۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی یہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا
ملک حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ "نکو"[20] کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی کہنا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی پیروی میں شمال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب یکرو نے بھی لفظ "نکو" کا استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

کیوں صحبت بداں میں نکو روئے بیٹھ کر
بدلے ہے طور ہم سنی یکرو کا جی گھٹا
مجھ کو واعظ نکو نصیحت کر
یار جس سے ملے بتا وو فن

پیروی ولی میں زبان ولی استعمال کرنے کا یہی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے ۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوان مبتلا کے زبان و

بیان پر کوئی ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو ۔

دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۲۰-۱۷۱۹ء میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواج زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اسی طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگ سخن میں شعر کہہ کر اپنا دیوان مرتب کیا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان ، فائز کے دیوان کی طرح ، نادر گردی سے پہلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا ۔

مبتلا کا دیوان ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے ۔ مبتلا نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا پھر ان کا ردیف و قافیہ بدل کر غزلیں کہی ہیں ۔ دیوان کو پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر رنگ ولی کی پیروی کرکے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلام ولی سے کرتا جاتا ہے :

ریختہ کہنے کے فن میں مبتلا — کچھ ولی اور شوقیا سے کم نہیں
اس کان پکڑے گر انصاف سوں — منسے ریختے مبتلا کے ولی
کیوں نہ ہو مبتلا ولی پہ چرب — عشق کے ملک کا وہ سلطان ہے
مرے اشعار سوں عالم چراغاں — ولی گرچہ کیا روشن دکھن کو

مبتلا کے کلام میں ، فائز ہی کی طرح ، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں ہے ۔ یہ شاعری براہ راست ولی کے اس عشقیہ رنگ سخن سے متاثر ہے جسے ہم واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں ۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصف حسن و جمال ، دہن ، نین ، مکھ ، لب ، نگاہ ، زبان ، قد ، خط ، زلف ، ابرو ، رخسار ، لباس ، رفتار ، جور و جفا ، ناز و انداز ، کیفیت ہجر و وصال کو موضوع سخن بنایا جاتا ہے ۔ مبتلا کا موضوع شاعری بھی یہی ہے ۔ ولی نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا :

ولی شعر میرا سراسر ہے درد — خط و خال کی بات ہے خال خال

فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سمو سکے ۔ ولی دکنی کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی ۔ ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں کہی ہیں ۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے ۔ اس میں کسی قسم کی گہرائی نہیں ملتی ۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا جائے تو وہ ولی کے رنگ میں ہوتے ہوئے بھی ولی جیسی نہیں ہیں ۔ ولی کے

ہاں شاعری تجربے کا اظہار ہے اسی لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں۔ مبتلا کی شاعری سپاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں، زبان و بیان کی سطح پر، وہ ایہام گویوں سے مختلف سادگیِ اظہار کی نمائندہ ضرور ہے۔ روایت کے اس ابتدائی دور میں بھی اس کی اہمیت ہے۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے:

رہے ثابت قدم اس وقت ہوشِ مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے تیغ لے کر دلربا میرا

اس کے آگے سنبھل کے جا اے دل
دشمنِ جان ہے پیا کی ادا

دیکھ کر حال میرا کوہکن اور مجنوں نے
ہو کے حیران اپنی دانت سوں لب کو کاٹا

تمھارے عشق نے سوجِ جنوں سوں
ہکایک ملکِ دل کوں آن گھیرا

تیرے مکھ پہ قطرے عرق کے نہیں
ستارے ہیں ہوں ماہ سے متصل

ساقی تو جامِ مے کی تکلیف مجھ کو مت کر
میں دیکھ تجھ لباں کوں مستانہ ہو رہا ہوں

مبتلا کا کلام شمالی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی فخر کر رہا ہے:

فرشتے آسماں سے کیوں کہیں نئیں آفریں مجھ کوں
بشر کی حد سوں باہر ہے لپٹ یہ ریختہ میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے، اپنے مزاج اور ذوقِ پسند کے مطابق، ولی کے رنگِ سخن سے اپنی فکر اور اپنے کلام کو سنوارا ہے۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائلِ تصوف کا رنگ کلامِ ولی سے لے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا:

کہاں طبعِ ولی تھی ہوں ترابِ نکتہ سنج کہہ توں
خیالِ معرفت میں جیوں کہ میری طبعِ عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کرکے کبھی خود کو ولیِ عصر اور کبھی ولیِ ثانی کہتے ہیں۔ف۱

گر سنیں فردوسیاں سوں یو غزل میرا ولی
پھر سمندرِ طبع شاید اوس کا جولاں ہوئے گا

پروانہ جل تراب ہوا سو عجب ہے کیا
روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا

میرے شعرائے دکھن خوشہ چیں ہیں
ولیِ عصر خوش تقریر ہوں میں

دیکھ دلبر مجھے کہتا ہے تراب
جگ میں بے شک ولیِ ثانی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خلوت گزیں، فقیر منش انسان تھے اور ادبی مراکز سے دور، اپنے پیر کے ارشاد کے بموجب، ترناملی موضع چٹ پٹ (ارکاٹ) میں رہتے تھے۔ ترنامل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پیر نے، اس علاقے کی عمل داری انہیں بخش کر، انہیں یہاں کا تکیہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر انہوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔ف۲ معین الدین علی تجلّی (م ۱۱۹۹ھف۳ ۸۵ - ۱۷۸۴ء) نے اپنے رسالے "فتوح المبین" میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

ف۱۔ دیوانِ تراب (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔ یہ دنیا میں واحد معلوم نسخہ ہے۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے۔

ف۲۔ (الف) تراب عاشق بے باک تکیہ دار ترنامل
ہوا ہے مبتلا دیکھت قطار گوڈی پوشاں (دیوانِ تراب)

(ب) خویش چھوڑا، آشنا چھوڑا، وطن چھوڑا ہوں سب
جب حسینی نے کیا ارشاد پیا شاہِ نجف
(دیوانِ تراب)

(ج)
اے یارو طرفہ سنو نقل | ہے کرناٹک میں ترنامل
بل مشہور جس کا ہے دیول | او دیول کا ناؤں ارناچل
اوس ارناچل کوں مار کھندل | وو بخشیا واں کا سچے عمل
جو پیر حسینی پیارا ہے | یو تراب اس کا بلہارا ہے
[گیان سروپ، از شاہ تراب، ص ۲، مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی۔

ف۳۔ ع "ہویدا شد معین در بہشت" سے سالِ وفات برآمد ہوتا ہے۔

ہے - عبارت کے الفاظ یہ ہیں "بخدمت عموی فلک جناب غوث اللہ خطاب شایاں اسباب حضرت شاہ تراب گنج الاسرار چشتی مدظلہ تعالٰی -"[۲۱] شاہ تراب نے اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالاتِ زندگی پر روشنی پڑتی ہے - شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترتیب و فکر دیوان کے وقت ان کی عمر ۴۰ سال تھی - یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع تھا - "گلِ خورشید" اس کا مادۂ تاریخ ہے :

جب فکر یہ کیا تھا میں رنگیں خیال کی
تھی عمر اس فقیر (کی) تب چہل سال کی
سنہ یک ہزار و یک صد و ہفتاد تھا دکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو جہاں سجھ کمال کی
دیوان ایک سال میں اتمام سب ہوا
تعریف میں تو دلبرِ ابرو ہلال کی
تب بلبلِ خرد "گلِ خورشید" خبر دیا
خوش آئی دل کوں بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی بھی خاں کی تحریک پر انھوں نے تصنیف کیا تھا - اس سے پہلے انھیں "تصوف میں رسالے لکھنے کے سوا شوقِ سخن نہیں تھا -" یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں خط و خال کا ذکر کرکے انھوں نے "رازِ باطن کو ظاہر کیا ہے" :

عجب ہے ذاتِ پاکِ بھی خاں
کیا جس کے سبب سوں فکرِ دیوان
لیے آیا شعر پر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی کہہ نکاتاں
مجھے ہرگز نہ تھا شوقِ سخن تب
مکمل مضموں جب کہہ گئے اذہان
کہیا او خاں دریا دل اَلَل او
کہ میں صاحب سخن ہوں ہوا سخنداں
ہمیشہ تازہ مضموں بول کر لا
سخن کا سرِبسر دسیا ہے میداں

دگر یاراں ہم صحبت کہے سب
کہ اے دیوانے کر دیوان کا ساماں
تصوف میں رسالے بولتا تھا
نہ تھا شوقِ غزل ہرگز عزیزاں
اوسی معنی کے تئیں پھر خال و خط میں
کیا ہوں رازِ باطن بہت پنہاں

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ :

(۱) ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں شاہ تراب کی عمر ۴۰ سال تھی - اس حساب سے ان کا سالِ پیدائش ۱۱۳۰ھ ہوتا ہے - اس سے یہ بات بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ "گیان سروپ" کے جس نسخے[۲۲] پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۷۰۹ع درج ہے وہ محض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے -

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے ، انھیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا - یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے - اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں -

دیوانِ تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انھیں دیا تھا :

نام میرا ترابِ نقش پیا	گنج الاسرار ہے لقب بولو
ترابِ مجھ خوب دریافت کر	کہے ہم کوں تب گنج الاسرار تم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحبِ دیوان تھے :

دل اگر چاہے کا یار ، دل پسند خوش گفتگو
لے کے دیوانِ حسینی دیکھ اے عالی مقام

۱۵ شعر کی ایک غزل میں اپنا شجرۂ خلافت بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لے کر میرانجی شمس العشاق ، برہان الدین جانم ، امین الدین اعلیٰ ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہوتا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے - شاہ تراب انھی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے - سارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسینی پیر معشوق ہیں - غزلیں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر کہی گئی ہیں -

جب سوں بابا شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا ہر دو جہاں سوں بسکہ بے پروا ہوا
پیرانِ پیر شاہ علی پیر رہنما
مرشد میرا حسینی جو ثانی امیں ہوا
جس گھر سوں فیض پایا تمام ہند ہور دکن
اوس گھر کا میں خلیفۂ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ یہاں ان کا محبوب رہتا ہے اور اسی لیے انھوں نے زبانِ دکھنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکھن کے نئیں وطن کر
کیوں کر میں چھوڑ جاؤں ملکِ دکن کوں بولو
آ دلربا جو ساکنِ دکھن ہوا تراب
بولا ہوں شعر جت زبانِ دکھن ستی

"دیوانِ تراب" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوامِ مغربی سرزمینِ دکن پر اپنے قدم جا رہی تھیں اور ان کے اثرات سارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملک سارا او فرنگستان ہوا
پلا پلی ملک کفرستان ہوا
غلبۂ قومِ نصارا بسکہ دستا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدیِ آخر زماں
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قوم نصاریٰ کا
خدایا بھیج مہدی کوں جوں قایم رہے مسلمانی

شاہ تراب نے "ظہورِ کلی" میں لکھا ہے کہ ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ء میں حضرت پیر بادشاہ نے انھیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک یدِ قدرت پھیرا اور کہا کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے "گنج الاسرار" کے لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولیِ عصر مرشد نامدار در سن پنجاہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہ رجب وقت شام دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام

دیوانِ تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات وغیرہ بھی شامل ہیں جن میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخِ تصنیف ۱۱۷۵ھ/۶۲ — ۱۷۶۱ء "جنی خبیث" سے برآمد ہوتی ہے :

خیر کوں پھیر اوس کے کہہ تاریخ بس توں منتّی خبیث کہہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آئی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء تک کا کلام شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/ ۵۸-۱۷۵۷ء اور اس کے بعد کی ہیں ۔ اس دیوان میں بعض شعر کاٹ کر ان کی جگہ دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں ، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی ملکیت رہا ہے ۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء) کے علاوہ شاہ تراب کی دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں ۔

(۱) ظہورِ کلی : (۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء) یہ ایک طویل نظم ہے جو بیس ابواب پر مشتمل ، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے ۔ "ظہور کلی" اس کا تاریخی نام ہے ۔ اس میں تصوف امینیہ کے پانچ عناصر اور پچیس گنوں کی تشریح کی گئی ہے اور بہت سے نکات کو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان کیا گیا ہے ۔

(۲) گلزار وحدت : (۱۱۷۳ھ[۲۴]/۶۰-۱۷۵۹ء) چودہ ابواب پر مشتمل ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو "گل" کہا گیا ہے ۔ اس کا موضوع بھی تصوف ہے جس میں 'ظہور کلی' کے خیالات و افکار کو نئے پیرائے میں بیان کرکے تصوف امینیہ کی وضاحت کی گئی ہے ۔

(۳) گنج الاسرار : (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء) جس کا سال تصنیف اس شعر کے آخری دو لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے :

خرد تاریخ نظم انتخابی بگفتا "گنج الاسرار ترابی"

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علمِ رمل کو ، جو خاندان امینیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے ، بیان کیا گیا ہے ۔ شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پیرو مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی ۔

(۴) مثنوی تراب : ایک عشقیہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے "مہ جبیں و مُلّا" کے عشق کی داستان بیان کی ہے ۔ مہ جبیں ایک خوبصورت عورت تھی جس کا شوہر پردیس میں تھا ۔ ایک دن اپنے شوہر کو خط لکھوانے کے لیے اس نے مسجد کے "مُلّا" کو بلوایا ۔ "مُلّا" کی نظریں چار ہوئیں تو عشق کا سحر اثر کر گیا اور وہ کیا لکھوں کہ لکھوں کہتا گریباں چاک ، دیوانہ وار گلیوں میں پھرنے لگا ۔ کچھ عرصے کے بعد مہ جبیں کا شوہر واپس آ گیا ۔ ایک دن وہ دونوں دریا کی سیر کو گئے ۔ اتفاق سے "مُلّا" بھی وہاں آ گیا ۔ شوہر نے

دیوانے عاشق کو دیکھ کر مہ جبیں کی جوتی دریا میں ڈال دی :

کہا پھر اوس شہید ناز کے سات
کہ تم عاشق کلاتے ہو عجب بات
ندی میں دھن کی جا جوتی پڑی ہے
مصیبت یہ میرے سر پر کھڑی ہے
چلے کی بازی نقل آج منبدر
چوہیں گے اوس کے تلوے ایچ کنکر
وہی عاشق مندر کا او کلاوے
ندی سوں کاڑ جو پاپوش لاوے

عاشقِ صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مہ جبیں پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی "ملا" نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ "ملا" اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مہ جبیں نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عاشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشق حقیقی کے نکات بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مثنوی "دریائے عشق" میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔

(۵) گیان سروپ[۲۳] : ۲۲۴ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے سلوک و معرفت کے نکات بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی بحر مترنم و رواں ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹیپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو ہر جسی ہارا ہے   پورن تراب اوس پیارا ہے

(۶) من سمجھاون : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی بحر الگ ہے ۔ من سمجھاون مرہٹی شاعر و سنت رام داس کی نظم "شری مناچے شلوک" کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے مخطوطے[۲۵] سے ، جو ۳۰ ربیع الثانی ۱۱۸۰ھ/۶ اکتوبر ۱۷۶۶ع کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام "اسرار امینیہ" تھا ۔ اس میں 'من سمجھاون' کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جس میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سمجھاون بھی ہے ۔ ع "بھی من سمجھاون اوس کا نام را کھیا" ۔ معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں چار شعر کا

اضافہ کر کے تراب نے اس کا نام اسرار امینیہ کے ساتھ ساتھ "من سمجھاون" بھی رکھ دیا ۔ امین الدین اعلیٰ کا تصوف فلسفہ وحدالت سے متاثر ہے ۔ یہی صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ملتی ہے ۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی "من سمجھاون" ایک دلچسپ نظم ہے ۔

یہ سب نظمیں نکات تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن "دیوان تراب" تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے ۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف و معرفت کے رموز کی ترجمانی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار کرتے ہیں :

روز و شب جس کوں رہے کا سیرِ دیوانِ تراب
جلوہ عشاق میں او معرفت داں ہوئے گا

اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی رنگیں سخن فصاحت کا

ترابِ مبتلا کے من سخن کوں
کہیں گے عارفاں سب آفریں باد

گوہر دریائے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ توں انصاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے ۔ یہی ان کی زندگی اور مقصدِ زندگی ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے ۔ اپنی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے جو جامِ وحدت پی کر عالمِ محویت میں دلبا کو دیکھ رہا ہے ۔ تراب عشقِ مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے :

ہو فنا فی الشیخ اول اے تراب   مثلِ سایہ دلربا کے پھر توں سات

حسن محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے مشاہدۂ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی چھپی رہے :

اے تراب رازِ حق عیاں مت کر
خال و خط بیچ بول مطلب سب

چشم بتاں میں معرفت کردگار ہے
جوں مردمک میں گنجِ نہاں آشکار ہے

غالباً تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے نکتے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں ۔ ان کا دیوان تصوف امینہ اور رموز معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے ۔ اپنی بات اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہاں فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات کو بھی اسی اعتماد کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں ۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں ۔ ایک غزل ریختی کے انداز میں بھی ملتی ہے ۔ انھوں نے مشکل زمینوں اور طویل ردیفوں میں بھی غزلیں کہی ہیں ۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے ۔ صنائع بدائع کا التزام بھی کیا ہے ۔ غزل کی ہیئت میں نعت و منقبت بھی لکھی ہے ۔ ایک "سی حرفی" بھی لکھی ہے ۔ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی بھی ہے اور اپنی ذات ، عقائد ، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں ۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے ۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے ۔ یہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی ۔ یہ عشق ہجر بھی ہے اور وصال بھی ۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی ۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی ۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت بن گئی ہے ۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنھیں ہم خالصاً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں ۔ ان کی زبان پر دکھنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوقی ، قلی قطب شاہ ، نصرتی یا غواصی کے ہاں نظر آتی ہے ، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آبرو و ناجی سے قریب تر ہیں ۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہ بوئے گل ہے پنہاں رنگ میں ہر لگ ہو
یوں دلیلِ "نحن و اقرب" بس ہے قرب یار کا

توں شریک سب کا تیرا کوئی نہیں مثل و شریک
میں تو شاہد ہوں میاں تیرے اکیلے پن کا

چلا آتا ہے بے باکی سوں او شوخ حنا بندی
نکالا آج خوں ریزی کا اسباب سفر کس کا

کل شے فنا ، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال
کلفت تعینات کا مسار ہو گیا

بادِ صبا نہ پوچھ توں نرگس کی کیفیت
بیمار چشم دیکھ کے بیمار ہو گیا

جو کہ راہ عشق میں دے سر گیا
نام اپنا دو جہاں میں کر گیا

احمد احمد میں میم ہو حجاب رکھ
پھر آپ اپنا طالبِ دیدار ہے خدا

تراب طائر وحدت گرفتار عناصر ہو
بھٹکتا دربدر پھرتا ہے شاید آشیاں بھولا

تراب نقش پا ہو کر رہا ہوں کوئے جاناں میں
میرا نام عاشقوں میں سب شمار ہوتا تو خوب ہوتا

میرے فقیر خانے قدم رنجہ جو کرے
ہمارے کدھر ہوا ہے تمھارا خیال آج

نگہ کج ، ادا کج ، چلن چال کج
سراپا ہے ابروئے خم دار کج

شمع رو کی یاد میں پروانہ ہار
دن گیا اور رات ساری ہے ہنوز

بحمداللہ کے ہو رسوائے عالم
فنونِ عشق میں مشہور ہیں ہم

جس نے کیا ہے خدمت عشاق اختیار
اوس سرو نونہال کوں ہرگز خزاں نہیں

افسانہ میرا یار کی خدمت میں لکھوں کہاں
میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں

زاہدا ڈھونڈتا کہاں تجھ کوں
او تو موجود ہے ہمارے میں

یاد ہم کوں تم کرو یا مت کرو
ہم تمھاری یاد میں مشغول ہیں

واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور کوں
یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہو جیسے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجیے تو یہ شاعری رنگ و بو میں اس سے مختلف محسوس ہوگی ۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

مخصوص تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے ۔ تراب کے ہاں آپ کو کیفیاتِ قلب کا اظہار بھی ملے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا ۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوف ان کے اپنے تجربے کے ساتھ گھلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار ، زبان و بیان کی کمزور روایت کی وجہ سے ، ویسا بھرپور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے ۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا ۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں ۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں مقصد و موضوع شاعری کے ساتھ گھل مل گئے ہیں ، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر اشعار آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں ۔ فنی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں ۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں ۔

میر محمود صابر (م ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے ، فائز کی طرح ، فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا ۔ میر علی شیر قانع ٹھٹوی نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد استر آباد سے دہلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے ۔ صابر دہلی ہی میں پیدا ہوئے ۔[۲۶] قانع نے اپنے دوسرے تذکرے "تحفۃ الکرام" میں یہ بھی لکھا ہے کہ "نواب سیف اللہ خاں کا عہد تھا کہ ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آ کر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور یہاں عقد کر لیا . . . چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں ۔"[۲۷] اس سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں ۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپسی پر ۱۱۴۰ھ/۲۸ - ۱۷۲۷ع میں صابر ٹھٹھہ (سندھ) آئے اور یہیں آباد ہوکر شادی کر لی ۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے ۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے "تحفۃ الکرام" میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے ۔ تحفۃ الکرام ۱۱۸۱ھ/۶۸ - ۱۷۶۷ع میں مکمل ہوا ۔[۲۸] اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی پایۂ تکمیل کو پہنچا جیسا کہ قطعہ اتمامِ دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

سالِ تاریخ صابر از الہام
گفت ہاتف "زہے خجستہ کلام"

"زہے خجستہ کلام" سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا ۔ اسی سال صابر کا دیوان اردو مکمل ہوا اور اسی سال صابر نے وفات پائی ۔

"مقالات الشعرا"[۲۹] میں میر قانع نے صابر کے ذیل میں لکھا ہے :

"اکثر شہدائے علیہم الثنا کا مرثیہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے ۔ ہندی و فارسی زبانوں میں مرثیے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے ۔ روضۃ الشہدا کو نظم کیا تھا ۔ زود گوئی حد درجہ تھی ۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی زبانِ فصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں ۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت حاصل ہے اور یہ تخلص الوہی حضرات نے عالمِ خواب میں عطا فرمایا تھا ۔ سچ یہ کہ ان کی ذاتِ با برکات باعث خیر و برکت ہے ۔"[۳۰]

میر محمود صابر نے اپنے دیوان کو "شوق افزا" کے نام سے موسوم کیا تھا :

. . . ہوئی کتاب تمام   شوق افزا رکھا ہے جس کا نام

صابر کا اردو دیوان خاصا ضخیم اور ۹۹۶ غزلیات پر مشتمل ہے ۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ صابر کا یہ دیوان بھی داؤد ، قاسم ، اشرف ، فائز اور مبتلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے ۔ صابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

سن ریختہ ولی کا دل خوش ہوا ہے صابر
حظا ز فکر روشن ہے انوری کے مانند
گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوں
مضمونِ شعر صابر قند و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی "پر اثر و خوشی آمیز" سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن
طبع انور سوں روشن و احسن
شعر اس کے سوں شرم گیں ہے شکر
دل کو بخشے ہے شیرینی کا اثر

۳۱ـ مخطوطہ دیوانِ اردو ، مخزونہ سندھ یونیورسٹی ، حیدر آباد سندھ ۔

"شوق افزا" کا ہے سخن بریز
نشہ' عشق سوں خوشی آمیز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر سنا ہوں قافیہ سنجانِ ہند سوں
تجھ ریختہ کی دھوم پڑی ہے دکھن میں جا

صابر کا دیوان پڑھ کر پہلا تاثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان کو نمونہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے ۔ اس کی غزلیں کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں ۔ دوسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی پرگوئی کے اظہار کے لیے دیوانِ ولی کے جواب میں اپنا دیوان ترتیب دے رہا ہے ۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر ، طرزِ فکر پر اور زبان و بیان پر ولی کا گہرا اثر ہے ۔ تیسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں زورِ بیان اور قدرتِ اظہار اشرف ، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے ۔ اس کے ہاں ایہام بھی ہے لیکن ، آبرو و ناجی کی طرح ، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان نہیں ہے ۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا اثر بہت واضح ہے ۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح سے رنگ بھرتے ہیں ۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی بحر اور آسان زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی بحروں اور مشکل ردیفوں میں بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے ۔ وہ صنائع بدائع کو بھی ایسے سلیقے سے استعمال کرتا ہے کہ وہ جزوِ شعر بن جاتے ہیں ۔ اس کے ہاں بہت سی غزلیں مرصع بھی ہیں ۔ اس نے دوہرے قافیوں میں بھی غزلیں کہی ہیں ۔ اس کی شاعری کے موضوعات میں ، فائز و مبتلا کے مقابلے میں ، کہیں زیادہ تنوع ہے لیکن زبان کی سطح پر ، ولی کے بعد کی نسل کے شعرا کے برخلاف ، اس کے ہاں کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوانِ ولی میں پڑھی تھی ۔ اٹھارویں صدی میں زبان تیزی سے بدل رہی تھی ۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے ۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہو گیا تھا ۔

صابر کے کلام میں یہ استعمال ، کم از کم حرف کی حد تک ، باقی رہتا ہے :

کہہ اس اوپر نثار کروں
اس کے پگ پر ز شوق سیس دھروں
دیوے اصلاح و شادماں رہوے
دیدۂ بد سوں در اماں رہوے

لفظوں کے تلفظ میں بھی "ہ" کا استعمال ، جو آبرو کے ابتدائی دور ہی میں متروک ہو گیا تھا ، صابر کے ہاں عام طور پر ملتا ہے :

گرچہ رہکتا ہوں مہکشاں میں نام
ایک کہلاوتا ہوں تیرا غلام
کہچھ کمائی نہ کی جوانی میں
زندہ گی کھوئی سرسر فانی میں
شب ہجراں کی باتیاں مت پوہچھ
چشم تر ، رنگ زرد سوں دکھ بوہجھ
آشفتہ و دیوانہ ہوئے گر دلِ مشتاق
تو زلف کی زنجیر سو رہکہ آج جکڑ کر

رہکتا (رکھتا = رکھتا) ، کہچھ (کہچھ = کچھ) ، زندہگی (زندگی) ، پوہچھ (پوچھ = پوچھ) ، بوہجھ (بوجھ = بوجھ) اور اسی قسم کے بہت سے الفاظ صابر کے ہاں اسی صورت میں ملتے ہیں ۔ اس کے کلام میں ہندوی الفاظ اسی طرح عام طور پر استعمال میں آتے ہیں جس طرح وہ دورِ ولی کی دکنی اردو میں ملتے ہیں ۔ اسی لیے اس کے لہجے پر ہندوی پن زیادہ ہے ۔ ۱۱۸۱ھ/۶۸-۱۷۶۷ء تک اردو زبان اتنی بدل چکی تھی کہ شاہ حاتم کو ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ء ہی میں اپنے دیوانِ قدیم کو زبانِ جدید کے مطابق بدلنے اور اس سے انتخاب کرنے کی ضرورت پیش آئی تھی ۔ زبان کے پرانے پن کے باوجود صابر کو اظہار بیان پر اچھی قدرت حاصل ہے ۔ اس کے ہاں زور و قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ مشکل زمینوں میں چست شعر نکالتا ہے اور اپنی بات کو چست لہجے میں بیان کرتا ہے ۔ اس کی شاعری ایہام گویوں کی طرح ایک لفظ پر یا فائز و مبتلا کی طرح ، ایک محدود دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ اس میں ایک ایسا تنوع ہے جو فارسی شاعری کے زیرِ اثر اس دور میں صرف 'عزلت' کے ہاں نظر آتا ہے ۔ صابر کے کلام کو سمجھنے اور اس کے رنگِ سخن سے

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کیوں نہ کاری گھٹا میں مینھ برسے
موسم آیا انجھوں کے ساون کا
ابرو کی کماں کھینچ جو توں کھولے گا گھونگٹ
پلکاں کے خدنگ آگے ٹھہر کون سکے گا
ہیں کاتبِ قدرت خطِ یاقوت کے حیراں
تفسیر ترے حسن کی پڑھ کون سکے گا
رسوا اگر کرے گا جنوں عشق میں ہمیش
کیونکر رہے گی عاشقِ شیدا کی لاج آج
بس زلفِ تابدار ہے دل کے شکار کوں
کیوں گولڈتے ہو کاکل شبرنگ کی کمند
تجھ حسن کی سرخی سوں عرق چاہ ذقن میں
یاقوت درخشاں ہوا رخسار سوں ڈھل کر
دکھاوے گر سجن محرابِ ابرو صبح دم آ کر
کھڑا ہووے نظر کے روبرو بیت الحرم آ کر
اے شوخ کبھی میری طرف آ کے گزر کر
تا دل کو تری نذر کروں ہاتھ پکڑ کر
تجھ زلف کی لٹ پیچ بسا جب سوں مرا دل
پھر گھر کوں نہ آیا کہ کیا خانہ بسر کر
توں زیبِ گلشنِ خوبی ہے ، کیا کروں تعریف
بھرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف
چو ماہِ نو خم ابرو گھونگھٹ اٹھا کے دکھا
کہ بادلے میں چھپے شرم سوں ہلالِ فلک
اے دل وطن یار کے بیچارہ و اسیر
کب تک رہے گا زلف میں آشفتہ حال چل
ز بس کہ جوش ہے انکھیوں میں اشک گلگوں کا
مژہ سے سرخ اچھلتا ہے خوش پھوارۂ دل
نہ ہووے گر سجن کی دست گیری
برہ کے دکھ میں جائیں عاشقاں رل

طلب کر فقر کی دولت کروں صابر
کہ چھاجے ہے قناعت میں توکل
گلرو کی زلف میں دل جس کا ہے صید و والہ
گلشن میں کیوں سہاوے اس کو بہار سنبل
تمہاری دیکھ کے ساقی کی انکھیاں
کبھی مست و کبھی مخمور ہیں ہم
سنجوگ کے وعدے سوں سریجن کے برہ میں
ملنے کی کشش فرد کتا یہ لکھا ہوں
ہے عشق من ہرن کا مرے چشم و دل کا چین
کیونکر اسے نہ جیو کا آدھار کر رکھوں
زاہد کے دیکھ کبہ و دستا ریل مت
مکر و ریا کی پوٹ ہے سب اس کے پاگ میں
اسیر حلقۂ زلف رسا ہوں
ہو دل آشفتگی سوں مبتلا ہوں
خم زلفِ شکن کے بوسہ کارن
کبھی شانہ ، کبھی بادِ صبا ہوں
اگرچہ رند ہوں در عشقِ خوباں
ولے خوش ہوں کہ مست و بے ریا ہوں
کبھی خوش ہوں ز شوقِ وصل صابر
کبھی ناخوش ز ہجر دل ربا ہوں
رکھے جو عشق کے دریا میں بے مرشد قدم صابر
بہت مشکل ہے گر پہنچے سلامت اس کنارے کوں
لب کے گھاؤ آج رستے ہیں
سرخ انجھوں کے مینھ برستے ہیں
دلِ مشتاق کھاتے ہے لچک
ساہرو سو کمر جو کستے ہیں
سنا ہوں خضر کی معجز زبانی سوں کہ عاشق کوں
وصالِ یار بہتر ہے حیاتِ جاودانی سوں
چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے شکن شکن
آشفتہ رات و دن ہے زشوقِ وطن وطن

بسایا نہ چاند مکھ کے مقابل کا دلربا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ڈھونڈا دکھن دکھن
رقیباں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایق کہ گل رویاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مقیشی بالدہ کے لکدار پیٹھا گھر سوں مت نکلو
نہ جاؤ پر کھڑی گلزار میں شہلا نین سمجھو
پتنگ و شمع لٹ آویں ، برہ کی آگ سلگاویں
دل و جاں میرا بھڑکاویں ادھر سوں ہو ادھر سوں وو
کوئی دلربا جانی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے
کوئی حرز ایمانی کہے کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

ان اشعار کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قدرے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔ اس کے فکر و اظہار پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے ۔ اس میں ، فائز و مبتلا کی طرح ، ایک رنگا پن نہیں ہے ۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلے ہیں لیکن فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں نکھار پیدا کر رہے ہیں ۔ یہی وہ رجحان ہے جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے ۔

سید عبدالولی عزلت سورتی (۱۱۰۳ھ — ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ - ۱۶۹۳ع[ف] — ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ع) سید سعد اللہ سلونی (م ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع[31])

ف۔ محبوب الزمن ، تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، محمد عبدالجبار خان ملکاپوری ، ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۱۰۳ ہجری دی گئی ہے ۔ تذکرۂ بے نظیر ، عبدالوہاب افتخار دولت آبادی ، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ص ۹۵ میں لکھا ہے کہ "ولادت میر عبدالولی در بندر سورت واقع شد"۔ اور مقدمہ دیوانِ عزلت ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ع میں مشکٰوۃ النبوت (قلمی) کے حوالے سے آزاد بلگرامی کا یہ قطعہ تاریخ وفات دیا گیا ہے :

فضائل نشاں میر عبدالولی | ز دنیا بہ گل گشت جنت برفت
چو بشنید آزاد این واقعہ | رقم کرد تاریخ "عزلت برفت"

(۱۱۸۹ھ)

عزلت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ع کو وفات پائی ۔ (ج ۔ ج)

کے فرزند تھے ۔ سید سعد اللہ ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر کہتے تھے[32] ، اپنے دور کے عالمِ متبحّر اور ایسے پُر فضیلت انسان تھے کہ اورنگ زیب عالمگیر بھی ان سے عقیدت و اخلاص رکھتا تھا ۔ سید عبدالولی فارسی و اردو میں عزلت اور ہندی میں لرکن تخلص کرتے تھے ۔ عزلت کو علوم متداولہ پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معقولات میں اپنے دور کے ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے ۔ سرو آزاد میں لکھا ہے کہ "معقولات میں اعلیٰ استعداد حاصل تھی۔[33]" عزلت رنگا رنگ شخصیت کے مالک تھے — وسیع المشرب ، خوش گفتار اور خوش صحبت ۔ ایک طرف عالم ، فاضل و شاعر اور دوسری طرف خوش گلو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف ۔ فن مصوری میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے ۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں ۔[34] میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے لکھا ہے کہ عزلت شطرنج میں بھی بڑی مہارت رکھتے تھے ۔[35] شفیق نے لکھا ہے کہ "موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے ۔ ان کی گلو سوز نغمہ خوانی سے بلبل وجد میں آ جاتی تھی ۔ مصوری میں بہزاد ثانی اور کبت و دوہا کہنے میں استاد تھے"۔[36] خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ "فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں ان کے سامنے دم مار سکے"۔[37] عزلت سلسلہ شطاریہ سے تعلق رکھتے تھے ۔ قائشال نے لکھا ہے کہ "ملامتیہ مشرب رکھتا تھا ۔ داڑھی مونچھ صاف کرا کے رندانہ وضع اختیار کر لی تھی"۔[38] سیر و سیاحت کے شوقین تھے ۔ ۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ع میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ "سرو آزاد" لکھا تو عزلت اس وقت دہلی میں تھے ۔ اس کے بعد مرشد آباد آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع) تک وہیں رہے ۔ وہاں سے حیدر آباد آئے ۔ عبدالوہاب افتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ بے نظیر (۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ع) لکھ رہا تھا ، عزلت حیدر آباد دکن میں نواب امیر الممالک کے متوسل تھے ۔[39] شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۶ھ میں وہ دہلی گئے[40] جس کی تصدیق "نکات الشعرا" اور "مخزن نکات" سے بھی ہوتی ہے ۔ یہیں محمد تقی میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر "بیاض عزلت" سے استفادہ کر کے اپنے تذکرے میں درج کیا ۔

عزلت کے دو دیوان تھے ۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو ۔ فارسی دیوان ۱۳ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۱۰۰۰ اشعار پر مشتمل تھا ۔[41]

معلوم ہوتا ہے کہ سورت سے اورنگ آباد آ کر اور پھر قیامِ دہلی کے زمانے میں ان کا رجحان فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق محمد تقی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ "ان کی طبیعت ریختے کی جانب زیادہ مائل تھی"۔[۴۲] اور ۱۱۷۵ھ/۶۱-۱۷۶۰ء تک، جو چمنستان شعرا کا سالِ تصنیف ہے، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا۔ اس کے بعد عزلت چودہ برس اور زندہ رہے۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں "ساقی نامہ" (۱۱۷۳ھ/۶۱-۱۷۶۰ء) اور "راگ مالا" (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء) بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک کتاب "شطرنج کبیر" ہے جس کا ذکر میر شیر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے۔ "بیاض عزلت" کا ذکر میر نے "نکات الشعرا" میں مصحب اور بولس کے ذیل میں کیا ہے اور "تعلیقات بر حواشی میر زاہد" کا ذکر عبدالرزاق قریشی نے دیوان عزلت کے مقدمے[۴۳] میں کیا ہے۔ عزلت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنھوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو نثر میں لکھا۔ اس اردو دیباچے کا ذکر نثر کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے۔

عزلت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں تنوع پسندی اور نئی چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ "ساقی نامہ"، جس کا سالِ تصنیف "بیان ظہور" سے ۱۱۷۳ھ/۶۱-۱۷۶۰ء برآمد ہوتا ہے، عزلت نے محمد فقیہ دردمند کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا:

چلا ذکر یاروں میں، ہے دردمند
بڑا معنی ایجاد و اندازہ بند
کیا حق نے عزلت پر اپنا کرم
درِ معنی کیے اوس کے دل پر رقم[۴۴]

دردمند کے ساقی نامہ کی، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا "ساقی نامہ" ہے۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزلت کا ساقی نامہ تیسرا ہے، جو ۳۳۱ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے۔ عزلت کا ساقی نامہ حمد و نعت سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد "تمہید مدح حضرت دل مدظلہ، کہ مرشد مشت و سبب مثنوی گفتن" کے تحت ۱۰۷ اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد "سوال پروانہ از شمع۔" "جواب شمع بہ پروانہ"، "خطابِ طعن آمیز بشیخ کہ منکر مے کشی است، متضمن

ترغیب مے دادن ساقی را و مشتمل بر اظہار مطالب خود باقی۔" "بیان آمد آمد شاہ بہار و جوش جنون و الفت توام فصل گل در چمن۔" "بیان حکایت اتفاق سخن در سخن بعضے اہل معنی و اظہار الہامات بے بدل الٰہی کہ عطش بفضلہ تعالیٰ مورد آن شدم و ختم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ اعجاز شمامہ" کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے بجائے طوالت ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے۔ دردمند کے ہاں زبان صاف، بیان سادہ اور جدید رنگِ زبان کے مطابق ہے۔ عزلت کے ہاں زبان میں قدامت اور بیان میں جھول ملتا ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے۔ ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزلت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثیر، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزلت کے ساقی نامہ سے بہتر ہے۔

عزلت کی دوسری مثنوی "راگ مالا"[۴۵] ہے جس کے اس آخری شعر سے سالِ تصنیف ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء برآمد ہوتا ہے:

ہوا عزلت کا یاور حق تعالیٰ　　کیا اتمام نظم راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوعِ سخن بنا کر راگ راگنیوں کی تشریح کی گئی ہے۔ حمد و نعت کے بعد "بیان تمہید عظمت سرود" کے تحت موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے:

خدا نے جب تنِ آدم بنا کر
کہا اے روح تو جا اس کے بھیتر
کیا عرض آہ بھر کر روح نے یوں
اندھیاری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
کہا تب ایک ملک کو، بیٹھ تن میں
تو بول ایک راگ آدم کے بدن میں
ملک سے سن کے تانیں درد کی کئی
دوانی ہو کے تن میں روح آ گئی
سرودی سے ہوا ہے جیتا انسان
جو سچ بولوں تو تھا نغمہ وہی جان

غرض ان موسیقی کا ہے عبادت
جو یادِ حق میں ہو اس کی ساعت

اس کے بعد چھ راگوں، ۳۰ راگنیوں اور ۴۸ پتروں کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ۱۱۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے۔[۳۹] عزلت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم، وقت، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے عزلت کے اظہار بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے۔ "راگ مالا" علم موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے۔ س مثنوی میں عزلت کا اندازِ بیان پختہ، ڈھانچا سڈول اور متوازن ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقفِ موسیقی شاعر عزلت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مٹھی میں اور شاعری اس کے قبضے میں ہے۔ یہی صورت اس کے "بارہ ماسہ" میں ملتی ہے۔

عزلت کا "بارہ ماسہ" ۹۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں چودہ شعر تمہید کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں۔ آخر میں "بیانِ وصلِ یار و ختمِ گفتار" کے تحت ۸ شعر لکھے گئے ہیں۔ بارہ ماسہ ماہ اساڑھ سے شروع ہوتا ہے اور جیٹھ کے مہینے پر ختم ہوتا ہے۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں برہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستانِ ہجر بیان کی گئی ہے جس کا "پیا" پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے۔ عزلت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دورِ حکومت میں افضل پانی پتی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اساڑھ پر ختم ہوتا ہے۔ عزلت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ، برہ کی تڑپ اور وصلِ محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بارہ ماسہ بھی، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملے جلے ہیں، عزلت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

عزلت نے "کہہ مکرنیاں" بھی کہی ہیں۔ کہہ مکرنیوں میں، جنھیں قلعۂ معلی کی بیگمات "سکھیاں" کے نام سے بھی موسوم کرتی تھیں، دو سہیلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں جس کے دو معنی ہوں۔ پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایسے خیال کی طرف جائے جس کے تصور سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا۔ چوتھا مصرع سن کر استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنستے ہنستے سننے والیوں کے پیٹ میں بل پڑ جائیں۔ یہی صورت عزلت کی کہہ مکرنیوں میں نظر آتی ہے:

سیج اوپر موہ لیت جھنجھوڑیی — ٹانگیں اٹھات دبات مروڑیے
تن مل لیہ سے کرت چکنیا — سکھی کوئی پی؟ ناری مردنیا

(ناری مردنیا = مالش کرنے والی)

ہاتھ پکڑ میرو لیتو دبائے — جوں روؤں چپرائے ہی جائے
دھیرج دیت جو کروں پکار — سکھی کوئی پی؟ ناری منہار

(ناری منہار = منہارن، چوڑیاں پہنانے والی)

عزلت نے پہیلیاں بھی کہی ہیں اور دو ارتھیاں بھی۔ دو ارتھیاں یا دو سخنے میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کیے جاتے ہیں جن کا جواب ایک ہوتا ہے؛ مثلاً عزلت کی یہ "دو ارتھی" سنیے:

"پانی کیوں باسی ہے؟ — من کیوں اداسی ہے؟"

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی "پیا نہیں"۔ عزلت نے دوہرے، کبت اور جھولنے بھی لکھے ہیں جن میں "جذباتِ عشق" کو دردمندی سے بیان کر کے ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے۔ لیکن اس دور کی روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے۔

عزلت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شمال و دکن میں اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رفتہ رفتہ ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوتے گئے اور ۱۱۶۳ھ/ ۱۷۵۰-۵۱ء میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوقِ ریختہ گوئی اور پروان چڑھا۔ میر کے یہ الفاظ کہ "ان کا مزاج ریختہ کی طرف میلان زیادہ رکھتا ہے" اس دور میں ان کے اسی میلانِ طبع کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے عزلت اپنی اردو شاعری کی روایت کو براہِ راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے اسے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردانِ ولی، مقلدینِ ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے چھپا دیا تھا۔ "دیوانِ عزلت" میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو۔ اس وقت تک ولی کی شاعری نئی نسل کی شاعری کے خون میں جذب ہو چکی تھی۔ ایہام کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ "ردِ عمل کی تحریک" نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو جلا بخش رہی تھی۔ عزلت کی غزل پر بھی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے، اپنے خدوخال پورے طور پر اجاگر نہیں کر سکی تھی۔ اسی لیے عزلت کی غزل میں اظہار کا ایک کچا پن سا اور خیال میں ادھورا پن سا نظر آتا ہے۔ عزلت بنیادی طور پر "خیال" کا شاعر ہے۔ وہ اپنی غزل میں نئے نئے مضامین لاتا ہے۔ فارسی شاعری کی علامات کو نیا رخ اور نئے معنی دیتا ہے۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور یہی وہ "کسریت" ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھنے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ خود عزلت کو بھی اس بات کا احساس ہے:

معنیِ باریک عزلت کہنے میں آتے نہیں
لوٹتے تھے مضمون نازک لہیں سے تقریر کی

عزلت کی غزل نئے نئے مضامین اور فکر و خیال کے نئے نئے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بننے دیتی جو وہ بننا چاہتی ہے۔ وہ خیال کو، ادھورے پن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور میر، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں یہی کام انجام دیا۔ عزلت کی غزل کو دیکھیے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے پورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جان نہیں ہو پاتا۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع رواں، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے:

کیا بلا لہا سرے دریائے جنوں کا طوفاں
چاک جنوں موج ہے ہر تار گریباں کے بیچ
سجن کی بے وفائی چالاک کے گھٹنے سے روشن ہے
کہ جوں جوں آنکھ سولدی ہم نے توں توں دیر دیر آوے

مالک کا اوس کے ہے سیندور دیکھو معجز حسن
رات آدھی ہو گئی ایک شفق باقی ہے
جلوے کی انگلی رکھ دہنِ نقش بسا اوپر
حیراں ہے غم سے دشت کہ مجنوں کدھر گیا
مت توڑا میرا دل ناز سکھلانے کے کام آتا
یہ آئینہ تھا اوس خود بیں کو اترانے کے کام آتا

ان اشعار کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں کوئی بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لے پاتے۔ اس کے سارے دیوان میں ایک سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزلت کی شاعری کی کسر یہ لوگ پوری کر دیتے ہیں اور عزلت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضمون آفرینی اور خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔ میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزلت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج عزلت کی شاعری اجڑے سہاگ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزلت نے خوبصورت اور مشکل زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ انھیں اپنے حسنِ بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرزِ فکر بدلتا اور آگے بڑھتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضمون اور خیال بھی بدلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر، خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قاسم اور اشرف کی طرح روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے بہتر تخلیقی قوت رکھنے والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں بھی یہ بات نظر آئے گی۔ عزلت کے یہ چند اچھے شعر دیکھیے جن کے مطالعے سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی:

سیہ روزی میں میری قدر کو احباب کیا جانیں
اندھیری رات میں کس کو کوئی پہچانتا ہو گا
ہم نے دیکھی کچھ نرالی عشق کے صحرا کی ریت
پوچھتے پھرتے ہیں وہاں کے صید گھر صیاد کا

جا کر فنا کے اوس طرف آسودہ میں ہوا
میں عالم عدم میں بھی دیکھا مزا نہ تھا
گرا ہے چھاتی پہ کوہ جنوں یہ بادل دیکھ
کسی جلے ہوئے دل کا دھنوا اٹھا ہوگا
ایک اہل درد نہ آیا نظر جہاں دیکھا
جرس کے نالے سے خالی یہ کارواں دیکھا
یار آخر گیا آنکھوں سے میری خواب کی طرح
حلق ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
سرو زار آباد ہے لیکن کبھو اے قمریو
کچھ کہیں ہے میرے اجڑے آشیانے کی خبر
ہے دماغی یار کی کس کو پیام وصل ہے
چشم بیہوشی سے ہلانے کا اشارہ ہے کدھر
شعلہ شمع سا ایسا ہے جگردار کہ بس
سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ تروار کہ بس
کچھ نرالا کارخانہ ہے جہان عشق کا
خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو موزوں کی تلاش
بات کہلاتے ہیں منہ رک گیا آئی بہار
ہم ہیں دامن گیر صحرا اے گریباں الوداع
گھر بار کا ہم سے دور پڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
دل ایک طرف آہ ایک طرف ملنے کی حسرت ایک طرف
تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خوں، لب پر ہنسی، اوس کے پیراہن میں آگ
پھر آن جوں نفس سفری ہیں جہاں کے لوگ
جاتے ہیں پیش و پس چلے اوس کارواں کے لوگ
لنگ کے بوجھ سے جھک جا نزاکت اس کو کہتے ہیں
نہیں آتا تصور میں بھی وحشت اس کو کہتے ہیں
میں وہ مجنوں ہوں کہ آباد نہ اجڑا سمجھوں
مشت خاک اپنی اڑا کر اسے صحرا سمجھوں
کھارے آبلہ پاؤں کو جنگل یاد کرتا ہے
لہو پر خاک سے لپکے ہے اب لگ دست سودا میں

دل عزلت کھلے زلفوں سے بالدہ اب باغ چل گرو
بہار آئی السنہی عالمہ زنجیر ہنسا ہو
دیکھ کر گل تیرے زلف کے حلقے سے ہوئی
مطلع صبح وطن شام غریباں مجھ کو
اوس زلف میں کئی دن سے پریشاں دل گم ہے
زنجیر چھنکتی نہیں کیسا مر چکا دیوانہ
جس پر نظر پڑا اسے غرور سے لٹکانا
روشن دلوں کا کام ہے مانند آئینہ
اڑا مت اے نسیم باغ جنت کیا کروں تجھ کو
میرے سر پر ذرا ہی کی گلی کی خاک رہنے دے
ہنسا چلے، پر اوس کا نالہ سن کر پیرہن پھاڑا
خدا جانے گل و بلبل میں کیا کیا رمز ہوتی ہے
ہے ہجر کی رات سنسناتی
ناگن سے پھنکار کیوں کیے جاوے
اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
جوں تار سبحہ اوس کو فلک در بدر کرے
شانہ اس زلف میں پھرے ہے سخن کہتا تھا
بات کہنے میں شب وصل چلی جاتی ہے
ایک پتھر بھی نہ آیا سر پہ عزلت اب کی سال
گئے کدھر طفلاں جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
اڑا تھا جوں شرر دل اپنے دود آہ میں عزلت
مسافر پر پڑی تھی شام غم منزل کی کیا گزری
مرنا بھلا لحد بھلی محشر کی صلح ہے
بے درد سے کسی کو نہ حق آشنا کرے
کنج قفس میں فصل جنوں کی گزر گئی
معلوم نہیں بہار کب آئی کدھر گئی
بچا دل زلف کے عقرب سے تو کیا
کہ چوٹی ناگنی پیچھے پڑی ہے
چمن میں کیا بلا ہے باغباں نیرنگ بیدادی
کہ گل ہنستا ہے، لالہ داغ ہے، بلبل ہے فریادی

وہ شیریں لب نے کہا سن کے جاں کنی میری
کوئی مریدوں میں فرہاد کے رہا بھی ہے

یاراں چساں تو ہیں وہ دوانے کدھر گئے
تیر افگناں وہی ہیں، نشانے کدھر گئے

جس خوش نگہ کو پوچھوں غفلت کی نیند سوئے
میں خستہ بخت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں

گو نام اور نشاں ہے ظاہر میں میرا یارو
جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا گماں ہوں

شہِ منصور کا لشکر پڑا ہے دشتِ وحشت میں
چلو یارو وہ اڑتی سولیوں کے ہیں نشاں اپنے

بھلی ہو اے قیامت عذابِ حشر کی صلح
ولے کسی کو خدا کسی کا مبتلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لہجے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں آپ کو ایسے مضامین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں نہیں آئے تھے۔ یہاں آپ کو گہری متانت اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی احساس ہو گا۔ آپ کو، پچھلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا بہتر انتخاب بھی نظر آئے گا۔ اظہار بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی سی نظر آئے گی لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزلت کی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ ''اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے ہاں دردمندی بہت ہے۔''[۴۲] یہ دردمندی جو میر کو عزلت کے کلام میں نظر آئی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اُس وقت تک اردو شاعری دردمندی کی اس گہری صورت سے بھی پوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزلت نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور نوجوان معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کر کے اتنا آگے بڑھایا کہ آج جب یہ پہلی صورت ہمارے سامنے آتی ہے تو ہم اس میں دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزلت کے ہاں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکل رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے خدوخال پوری طرح نکھر آتے ہیں۔ اردو غزل کی روایت میں عزلت کا یہی مقام ہے۔

عزلت کی غزل کو بحیثیتِ مجموعی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے، مضامین و خیال پر بھی ہے اور علامات و رمزیات پر بھی۔ مثلاً گل و بلبل کا استعمال جس کثرت سے عزلت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حتیٰ کہ تاباں کے ہاں بھی نہیں ہے۔ پھر وہ فارسی صنعیات و رمزیات مثلاً چمن، شمشاد، داغ، بت، بگولا، بہار، وحشت، گریبان، سنبل، شبنم، کمان، ابرو، شمع، پروانہ، شیریں، فرہاد، کوہکن، بے ستون، خسرو، پرویز، شیشہ، سنگ، رقیب، تیشہ، قاتل، دیوانہ، زنجیر، زلف، نرگس، آئینہ، لالہ، داغ، قمری، موج، جیب، چاک، بید مجنوں، لیلیٰ، صحرا، خاک، آبلہ، جنگل، صحرا، گردباد، جنوں، صرصر، بیابان، خار، آشنا، بیگانہ، طوق، پتنگ، صبا، نسیم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ عزلت کی غزل فارسی غزل کے وجود اور اردو شاعری سے اس کے گہرے ازلی رشتے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ہمیں فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ عزلت کے ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال کو پھیلا کر اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ عزلت لمبی بحروں کا بہت استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہاں خیال پھیل کر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے۔ ایک اور بات یہ کہ عزلت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ جدید رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے نوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں۔ وہ اشرف، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اساتذہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں غزلیں نہیں کہتا بلکہ نئی نئی زمینیں، خیال و احساس کی مناسبت سے، دریافت کرکے اردو غزل کو ایک جدید رنگ دیتا ہے۔

عزلت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی رشتے بدل کر ایک نئے رخ سے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی رشتہ یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اپنے محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

کر دیتا ہے۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جاں نثاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزلت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دیتا ہے کہ پروانہ تو پل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلتے رہتے ہیں۔ پل بھر میں جل مرنے سے دائم سلگتے رہنا زیادہ قابلِ ذکر ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے:

وہ وصل میں جل بجھا اور یہ تمام رات جلا
ہزار بار پتنگے سے ہے چراغ بھلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم جلنے کا میں
بے نمک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
نسبت پہنچیں بلبلوں کی پتنگ کو خام پروانے
جو دائم سلگیں ان کو پل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل[۳۸] میں، جس کا پہلا مصرع "کہا میں رات پتنگوں کو شمع کے آگے" ہے، اسی تصور کی وضاحت کی ہے۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور نیا پہلو دریافت کیا ہے:

چراغ روز سے پوچھا کسی نے یہ کہ پتنگ
کسی دن آ کے تیرے صدقے ہو چلا بھی ہے
کہا یہ جل کے کہ پڑتے ہیں دن اوسی شب کو
سیاہ روزی کسی خام نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی جلتا
وصالِ یار سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصلِ یار میں عزلت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں نالہ و فریاد کرتی ہے۔ عزلت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے:

تجھ سے اے بلبل زیادہ گل ہے سب بے تاثیر عشق
دل میں خوں، لب پر ہنسی ہے، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا، بلبل اور پتنگ کو اسی بدلے

ہوئے تصور کے ساتھ یکجا کیا گیا ہے:

ہے گل جو جیب چاک و دیا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور پتنگ کا یہ حال دیکھنا

اسی طرح فرہاد و شیریں کا روایتی تصور، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے، عزلت کے ہاں بدل جاتا ہے۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر پڑھیے:

ملی تھی سینے میں عزلت سے کوہ کن کی روح
کہا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
تیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
نہ مارتا تھا تجھے تیشہ اوس پر اے بے کس
کہاں عشق نہیں کھوتا جان کا ورنہ
مریں ہیں شیریں پہ ہر روز لاکھ مور و مگس

ایک اور قطعہ بند غزل میں[۳۹]، جس کا پہلا مصرع "بے ستون جا کے کہا روح سے فرہاد کی میں" ہے، اسی بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے پیش کیا ہے۔

عزلت "جور" کا شاکی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ:

اے نالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں جور کا عاشق
مبادا لطف پر آ جائے مت اوس میں اثر کیجو

اسی طرح وہ "درد" کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے:

وہ قدردانِ درد ہوں عزلت کہ جوں صدف
گوہر دیتوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزلت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اس کے ہاں روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عزلت ملامتیہ مشرب رکھتے تھے۔ زمانے کی وضع کے خلاف ڈاڑھی مونچھ منڈاتے تھے اور رندوں کی سی وضع سے رہتے تھے۔ اسی مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا۔ عزلت نے مسلمہ تصورات کو بدل کر ایک نئے زاویے سے انھیں دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی۔ یہ عزلت کی شاعری کا عام مزاج ہے۔ عزلت کے ہاں جہاں گل و بلبل، شمع و پروانہ اور شیریں فرہاد کی تلمیحی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں نہ۔ علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔ ایک ''بگھولا'' (بگولا) اور دوسری ''لالہ'' ۔ بگولا لوت کی علامت ہے ۔ دشتِ جنوں کی ناک ہے ۔ عشق کی بے قراری ، سفر و کثرت کو مٹا کر وحدت کا اشارہ ہے ۔ ''لالہ'' آگ ہے ، سراپا داغ ہے ۔ عشق میں جلنے اور خونِ دل پی کر ہنسنے کا اشارہ ہے ۔ عزلت کے ہاں مخصوص الفاظ پہلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں ۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیقی اہمیت کے ساتھ پہلی بار اردو شاعری میں عزلت کے ہاں نظر آتا ہے ۔ عشق ، جو عزلت کی غزل کا مرکزی موضوع ہے ، انھی علامات ، رمزیات اور کنایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے انداز سے روشناس کرا کے روایت کو خوش رنگ بنا دیتا ہے :

رسا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزلت
ہماری پتہ دھواں دار گفتگو معلوم

ایہام گو و غیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ''ردِ عمل کی تحریک'' کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم ادبی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو ٹکسال باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیار سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر ، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے ۔

حواشی

۱- مجموعہ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، دیباچہ صفحہ لج ، لط ، لاہور ۱۹۳۳ع ۔
۲- تاریخ ادب اُردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۷۳ — ۱۷۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ع ۔
۳- دیوانِ حسن شوق : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۳۱ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۱ع ۔
۴- گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۲ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، حیدر آباد ۱۳۳۰ھ ۔
۵- اشرف گجراتی : از قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ، مطبوعہ سہ ماہی ''اُردو'' دہلی ، ص ۱ — ۲۹ ، جنوری ۱۹۳۷ع ۔

۶- اس بحث کے لیے دیکھیے ''تاریخ ادب اُردو'' (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ — ۵۳۸ ۔
۷- گلشن گفتار : حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۳ ۔
۸- مخزن شعرا : قاضی نور الدین حسین خان رضوی فائق ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔
۹- قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''ترتیب کے وقت بقول فائز شباب کی ابتدا تھی ۔ فائز انتخاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شباب سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر مراد نہیں ہو سکتی ۔ اس حساب سے سال ولادت ۱۱۰۲ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے ۔'' عیارستان : قاضی عبدالودود ص ۲ ، ادارۂ تحقیقات اُردو پٹنہ ۱۹۵۷ع ۔
۱۰- تاریخ محمدی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ''صدر الدین محمد خان بن زبردست خان بن ابراہیم خان بن علی مردان . . . در ماہ صفر در شاہجہان آباد فوت شد ۔'' تاریخ محمدی ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، علی گڑھ ۱۹۶۰ع ۔
۱۱- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۵۳ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ۔ پٹنہ ، بہار ، ۱۹۵۸ع ۔
۱۲- فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۱ — ۹۹ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع ۔
۱۳- ایضاً ، ص ۱۰۳ ۔
۱۴- ایضاً ، ص ۱۸۷ ۔
۱۵- سیر المتاخرین : (جلد دوم) ، ص ۸۹۸ - ۸۹۹ ، نولکشور ۱۸۷۶ع ۔
۱۶- کیمبرج ہسٹری اوف انڈیا : جلد چہارم ، ص ۳۲۷ ، کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع ۔
۱۷- مآثر الامراء : صمصام الدولہ شاہنواز خان ، ترجمہ محمد ایوب قادری ، ص ۵۸۸ — ۵۹۰ ، مرکزی اُردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ع ۔
۱۸- سیر المتاخرین : جلد دوم ، ص ۳۹۳ ۔
۱۹- تاریخ محمدی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ معتمد خان بن قباد مخاطب بہ دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، جلد ۲ ، حصہ ۶ (۶۱ - ۱۱۰۱ھ) ، بہ تصحیح و تحشیہ امتیاز علی عرشی ، ص ۹۰ ، شعبۂ تاریخ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ع ۔
۲۰- دیوان عبیداللہ خان مبتلا : مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، مطبوعہ ''تحریر'' دلی

شمارہ ۱۵ ، جلد ۵ ، ۱۹۷۱ع -

۲۱- فتوح المبین : مخطوطہ قا ۳/۳۴ ، ص ۲۲ - ۲۳ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۲- گیان سروپ : از شاہ تراب ، مخطوطہ نمبر ۳۷۷ ، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۱۸ - ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۸ع - ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ "من سمجھاون" ، ص ۷ ، مطبوعہ حیدر آباد ۱۹۶۴ع) ۱۱۲۱ھ سنہ کتابت کی بنیاد پر تراب کا سال پیدائش ۱۱۰۳-۵ھ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے -

۲۳- اس کا سالِ تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

ہزار و یک صد و ہشتاد سہ سن مرتب جب ہوا گلزار روشن

۲۴- انجمن ترقی اُردو کے مخطوطے (قا ۲/۱۱) میں ترقیمے کی اس عبارت سے "تحریر فی التاریخ دویم شہر ربیع اول ۱۱۸۰ھ تحریر یافت در گلبرگہ شد بعون اللہ تعالیٰ" واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۱۱۸۰ھ سے پہلے لکھی تھی - کاتب کا نام غلام نبی ہے - اس نظم کے اس مصرع سے "ہر بالک بھولا بھالا ہوں" معلوم ہوتا ہے کہ یہ نوجوانی کی تصنیف ہے -

۲۵- مخطوطہ (نمبر قا ۲/۱۱) انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۲۶- مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۳۵۵ ، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ع -

۲۷- تحفۃ الکرام : (جلد سوم) ، ص ۲۶۳ ، مطبع ناصری دلہائی -

۲۸- میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعہ تاریخ تکمیل لکھا ہے اس کے اس آخری شعر سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں :

سال تمامیت چو نمود از خرد سوال
"اینک چہ منتخب" ز دل آمد مرا پیام (۱۱۸۱ھ)

تحفۃ الکرام (جلد سوم) ، ص ۲۶۰ -

۲۹- مقالات الشعرا : ۱۱۶۹ھ — ۱۱۷۴ھ کے درمیان مکمل ہوا -

۳۰- مقالات الشعرا : ص ۳۵۶ ، سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد سندھ ۱۹۵۷ع -

۳۱- مآثر الکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۲۱۸ ، "رحلت سید بست و ہفتم جمادی الاولیٰ ۱۱۳۸ھ . . . واقع شد - آرام گاہ بندر سورت" مطبع مفید عام آگرہ ۱۹۱۰ع -

۳۲- بیاض (قلمی) : انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے - دیکھیے بیاض نمبر قا ۳/۱۶۵ ، ص ۱۰۰ -

۳۳- سرو آزاد : آزاد بلگرامی ، ص ۲۳۶ ، مطبع دخانی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ع -

۳۴- دیوان عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی میں صفحہ ۵۶ پر عزلت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے - ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -

۳۵- تحفۃ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی ، وزیر گنج ، لکھنؤ -

۳۶- تذکرۂ گل رعنا (قلمی) : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۸۳۰ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۳۷- گلشن گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۶۵ - ۶۶ ، مکتبۂ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۳۳۰ھ -

۳۸- تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خاں قاقشال ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، ص ۱۶ ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع -

۳۹- تذکرۂ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، مرتبہ سید منظور علی ، ص ۹۷ ، جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع -

۴۰- گل رعنا (قلمی) : ص ۸۳۰ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۴۱- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۴۴۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۴۲- نکات الشعرا : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -

۴۳- دیوانِ عزلت : ص ۹۷ ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -

۴۴- ساقی نامۂ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵ و ص ۹۲ ، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، جولائی ۱۹۶۳ع -

۴۵- راگ مالا : مخطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی -

۴۶- فہرست مخطوطات انجمن ترقی اُردو : (جلد اول) ، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی ، ص ۲۵۱ — ۲۵۶ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ع -

۴۷- نکات الشعرا : ص ۹۸ ، نظامی پریس بدایوں ، ۱۹۲۲ع -

۴۸- دیوانِ عزلت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۳۵ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ع -

۴۹- ایضاً : ص ۲۷ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۰۰ "عمر گران مایہ خود را بصدق دل نثار وے خود کردہ ۔"

ص ۳۰۱ "جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنائع بدایع کمال مہارت داشت ۔"

ص ۳۰۲ "در عنفوان شباب حدّے در مزاج و شوخیے در طبیعت بہ مرتبہ کمال بود ۔ معہذا گرفتاری دل و تعلق بہ خوبان شعرے و غزلے طرح می شد . . . و این ہیچ مدان ہرگز بدستور شعرائے دیگر سعی و فکر برائے مضمون نہ کردہ ۔ در غلبات شوق آن چہ بہ خاطر می رسید بے توقف تحریر می نمود ۔"

ص ۳۰۹ "شاہ ابدالی ہفتم جمادی الاول روز جمعہ در سنہ سبعین و مائتہ بعد الالف از قندھار بہندوستان رسیدہ داخل قلعہ شاہجہان آباد گردید و بعالمگیر ثانی ملاقات نمود . . . این مرتبہ پنجم است کہ شاہ ابدالی وارد ہندوستان گردید . . . و ہفتم شوال سال سبعین و مائتہ بعد الالف مع شاہزادہ ہا و جان باز خان کوچیدہ و عبور گنگا نمودہ ۔"

ص ۳۰۷ "میر محمد عبداللہ مخاطب بشریعت اللہ خان ثم بہ عبداللہ خان بہادر مظفر جنگ ابن المعتمد الملک میر جملہ معظم خان خانخانان بہادر مظفر جنگ ترخانی سلطانی ابن میر محمد وفاء سمرقندی از اعاظم امرائے عصر ۔ ۵ رجب قریب بشام در شاہجہان آباد فوت شد ۔ عمرش ۹۳ سال و چند ماہ ۔"

ص ۳۱۹ "بعہد نواب سیف اللہ خان در شہور اربعین و مائتہ و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نمودہ بہ ٹٹہ ساکن گردید و تاہل و تمہد کرد . . . از چند ماہ در گزشت است ۔"

ص ۳۲۰ "اکثر در مرثیہ حضرات شہدا علیہم التحیۃ و الثنا اشتغال دارند ۔ بزبان ہندی و پارسی دیوانہائے متعدد در مرثیہ و بعضے در غزلیات و مناقب درست کردہ ۔ روضۃ الشہدا را بنظم کشیدند ۔ سرعت فکر بحدے است کہ قریب لک بیت تا این زمان از زبان فصاحت بیان شان سرزدہ باشد ۔ قبولیت تمام در کلام شان شائع و

این تخلص بخش حضرات در رویا است ۔ الحق ذات بابرکات ایشان از متبرکات است ۔"

ص ۳۲۶ "در معقولات ہیشتے خوب ہم رسانیدہ ۔"

ص ۳۲۹ "در موسیقی دستگاہ عالی دارد و از نغمہ خوانی گلوسوز بلبل را بوجد می‌آرد و در مصوری ثانی بہزاد و در کبت و دوہا زبان ہندی اُستاد ۔"

ص ۳۱۶ "ہیچ احدے از فضلا و علما نمی توانست کہ ببحث علم مقابل ایشان دم زند ۔"

ص ۳۲۶ "ملامتیہ مشرب دارد و ریش بروت تراشیدہ بوضع رندان می باشد ۔"

ص ۳۲۷ "مزاج اوشان میلان ریختہ بسیار دارد ۔"

ص ۳۲۵ "از اسالیب کلام شان واضح می گردد کہ بہرہ بسیارے از دردمندی دارند ۔"

● ● ●

فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

پہلا باب

اسباب ، خصوصیات ، معیارِ سخن

محمد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء — ۱۷۴۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔ نادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتلِ عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناک سانحہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے ۔ میر عبدالحی تاباں کا یہ شعر غم و غصہ اور درد و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور جا چھین لوں تختِ طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا ۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے ۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی فقرہ بازی ، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی ۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی ۔ ایسا رنگِ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے ۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی کروٹوں کے ساتھ بدلتے ہیں اور اپنے فنون لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں ۔ یہی صورت اس دور میں ہوئی ۔ محمد شاہ جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں فقیروں کی صحبت میں خوش رہتا تھا اور انھی کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔[1] محمد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی ۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا ۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے پھوٹی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، پسند و ناپسند اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی ۔ اس کیفیت میں ایہام کی شاعری یقیناً معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی تھی ۔

اس بدلی ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سورج غروب ہونے لگتا ہے۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لے لی۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجمان مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے۔ انہوں نے بدلے ہوئے حالات، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگنی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دلی جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور مجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے۔ اسی کے ساتھ انہوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا۔ اپنے دور کے مذاقِ سخن کو سنوارنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے ایسے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور تجربات عشق کا اظہار کیا گیا تھا۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ "میں نے ثقاتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ اس انتخاب (خریطۂ جواہر) نے قائم کیا۔"[2] اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق اور وارداتِ عشق کو موضوعِ سخن بنانے لگے۔ انعام اللہ خاں یقین، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس رنگِ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے نوجوانی ہی میں ان کی شہرت سارے بر عظیم میں پھیل گئی۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظِ تازہ کی تلاش میں جو ثقیل ہندی الفاظ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے، ٹکسال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ:

"سب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام گوئی ترک کیا اور ریختہ کو

اردوئے معلیٰ شاہ جہان آباد کی زبان میں کہ آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے، مروّج کیا زبدۃ العارفین، قدوۃ الواصلین جانجاناں مرزا مظہر ہیں . . . حق تعالیٰ سلامت رکھے۔"[3]

شورش نے لکھا ہے کہ:

"مردمانِ دہلی اس سے قبل اشعارِ ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے۔"[4]

غلام ہمدانی مصحفی نے (جنہوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے[5]) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ:

"سخن گوئی کے آغاز میں کہ ابھی میر و مرزا وغیرہ کوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے، ایہام گویوں کے دور میں جس نے ریختے کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں . . . حقیقت یہ ہے کہ فقیر کے خیال میں زبان ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین نقاش مرزا ہیں۔ بعد میں دوسروں نے ان کا تتبع کیا۔"[6]

کم و بیش ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف نئے شعری رجحان کا، جسے ہم نے "ردِ عمل کی تحریک" کا نام دیا ہے، آغاز ہوا۔ اس تحریک کے نقاشِ اول مرزا مظہر جانجاناں تھے۔ ردِ عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں:

(۱) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی۔ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ / ۱۷۵۲ء) میں میر نے اسے شاعرانِ سلف کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ "اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ باندھی جائے۔"[7]

(۲) شاہ جہان آباد کی اردوئے معلیٰ کو شاعری کی زبان بنایا[8] اور ایہام گویوں کے زبان و محاورہ کو، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا، ترک کر دیا۔

(۳) فارسی کے تازہ گویوں کی پیروی میں ایسا اندازِ شاعری اختیار کیا جس سے مجازی و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے۔ ایہام گوئی کا زور ایسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دانستہ ایہام دیا جا سکے۔ تازہ گوئی میں صفائی و شستگی کے ساتھ

سخن سے تلاش پر زور دیا گیا ۔ یہی وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ "ریختہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو مملکت ہندوستان کی زبان اردوئے معلیٰ میں شعر فارسی کے انداز میں کہا جائے ۔"[9]

(۴) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبان ریختہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں ۔[10]

(۵) ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعوری طور پر فارسی شاعری اور تازہ گویوں کی پیروی کرنے لگے ۔ احمد علی خان یکتا نے لکھا ہے کہ "معنی کو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ ، رباعی ، غزل ، مرثیہ ، مثنوی وغیرہ ہر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا ۔ اس کے بانی مرزا جانجاناں مظہر ہیں ۔"[11]

رد عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے بھی ، جو ابتدا ہی سے ایہام گویوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۴۴ھ/ ۳۲ - ۱۷۳۱ء میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے ، اسی نئے رنگِ سخن میں شاعری شروع کر دی ۔ حاتم کے "دیوان زادہ" میں ۱۱۵۹ھ/ ۱۷۴۶ء کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر[12] :

کہنا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۵۹ھ/ ۱۷۴۶ء تک ایہام کا سکہ ٹکسال باہر ہو چکا تھا ۔ ۱۱۵۲ھ میں حاتم یقین کی زمین میں بھی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایہام نہیں ہے[13] جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رد عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۵۱ھ/ ۱۷۳۹ء کے فوراً بعد ہو گیا تھا ۔ شاہ حاتم نے رد عمل کی تحریک کے زیر اثر نیا رنگ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا "دیوانِ قدیم" مسترد کر دیا اور ۱۱۶۹ھ/ ۵۶-۱۷۵۵ء میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان "دیوان زادہ" کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا ۔ حاتم نے نئی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے ۔ نوجوان شاعروں میں سے انعام اللہ خان یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اسی رنگ میں شاعری کی ۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین ، تاباں ، دردمند ، حزین کے علاوہ شاہ حاتم بھی ردعمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں ۔

ردِ عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید بے جا سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے ۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا ، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا ۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب ، اصناف اور ہیئت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہو گئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات ـــــ تصوف ، وارداتِ عشق ، اخلاقیات ، خمریات ، رندی و درویشی ، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے ۔ فارسی آہنگ و لہجہ ، اس کی لحن اور لے ، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج ، رمزیات و صنعیات ، علامات و تلمیحات ، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہونے لگے ۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر ، سودا ، درد جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ رد عمل کی تحریک کے زیراثر اب شاعری تلاشِ الفاظِ تازہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی ۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی ۔ ولی دکنی کی زبان کے بجائے شاہ جہان آباد کی اردوئے معلیٰ نے لے لی ۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انھی اصولوں کی پیروی کی ۔ وہ اصول یہ ہیں :

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او کو استعمال کرنا جائز نہیں ، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے "عاشور نامہ" اور عہد شاہی دور کے مرثیہ گویوں اور ناجی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں ۔ مثال کے طور پر (۱) ع "چمکتی تھی وہ بیلی میں کناری اس کی 'در' دامن" (ناجی) (۲) ع "ہے آرزوئے 'خوالدنِ بہ' مرثیہ صلاح" (صلاح)۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا ۔

(۲) عربی و فارسی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ کو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موقوف

کر دیے گئے ۔

(۳) دہلی اور میرزایانِ ہند کے عام فہم و خاص پسند روزمرہ کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا ۔

(۴) تعقید کو شاعری کا عیب شمار کیا گیا ۔ "دیوان زادہ" میں یہ عیب کہیں کہیں موجود ہے لیکن یقین کی شاعری میں ایک آدھ مصرع کے علاوہ یہ عیب کہیں نہیں ملے گا ۔

(۵) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا ۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املا اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املا کی یہ صورت تھی :

ع وہی 'رشتا' کہ داناہاں ، کون ہے اسلام میں 'تسبی'

ع آبرو کا جیو جاتا ہے 'عیس'

ع جو دل 'قطرا' ہو گویا تھا بھنور میں زلف 'امبر' کی

اس دور میں رشتہ ، تسبیح ، عیش ، قطرہ ، عنبر صحیح املا کے ساتھ لکھے جانے لگے ۔ اسی طرح صحی کے بجائے صحیح ، بگانہ کے بجائے بیگانہ ، دوانہ کے بجائے دیوانہ شاعری کی زبان میں استعمال کیے جانے لگے ۔

(۶) اب تک ضرورتِ شعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا ۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہیے ؛ مثلاً اب مَرْض کو مَرَض ، غَرْض کو غَرَض باندھنا نادرست قرار پایا ۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً :

ع دیکھ کر گل نے کہا تجھ پہ نزاکت ہے خَتْم

یہاں خَتْم کے بجائے خَتَم باندھا گیا ہے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا ۔

(۷) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن ، مکھ ، سجن ، نین ، البھو ، ستمکھ ، اہرج ، درس ، چھب ، ساجن ، جگ ، لٹ ، بسر ، مار ، موا وغیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے ۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے ۔ اسی طرح مئیں ، سیں ، ستی ، سیتی ، سوں ، کیدھر ، اودھر ، یاں ، واں کے بجائے میں ، سے ، کدھر ، ادھر ، یہاں ، وہاں استعمال کیے جانے لگے ۔

(۸) اسی طرح زبر ، زیر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے پورا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ باندھنا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا ۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں ؛ مثلاً اس شعر میں "پکار" اور "پہاڑ" کو قافیہ بنایا گیا ہے :

نہ جانوں صبحدم بادِ صبا کیا جا پکار آئی
کہ غنچہ کا دلِ نازک چمن کے بیچ پہاڑ آئی (مظہر)

اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا ۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا ؛ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں ۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا ۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں پیوست ہو کر اور زیادہ گہری ہو گئیں ۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی طرح سے اکتساب کر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا بہار رنگ کا اضافہ کرتا ہے ۔

ان تمام رجحانات کے زیرِ اثر شاعری کے موضوع ، مزاج ، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر ، یقین ، تاباں ، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ اشرف گجراتی ، آبرو ، ناجی و فائز کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہوگیا ۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیقی فضا سازگار ہو گئی ۔ مظہر ، یقین اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقی قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف کر دیا۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عمل ارتقا رک جاتا۔ اسی لیے 'ردعمل کی تحریک' کے شعرا کے مطالعے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل کر دیا۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے خدوخال متعین ہو گئے۔ وہ لوگ جو کہتے ہیں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادبی سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لینے والی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا۔ اس دور میں یہی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی ابھرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور کبت تک محدود تھی جس کے اثرات ایہام گو، اردو شاعری کے مزاج میں پہلے ہی جذب کر چکے تھے۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھ سکتی تھی۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان (فارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف گلی کوچوں اور عوام و خواص میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آ گئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا۔ اس ''تحریک'' کے زیر اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی خراد پر چڑھ کر زبان کا جزو بن گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنا رہے تھے۔ مرزا مظہر، شاہ حاتم اور ''تحریک'' کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انھی تراکیب کو قبول کیا جو اردوئے معلیٰ کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے کان مانوس تھے۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی امتیازی خصوصیت

بتائی ہے:

''ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہ پرانے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہ اردوئے معلیٰ کے محاورے کے مطابق ہیں کام میں لاتے ہیں۔''[۱۳۳]

اس دور کے شعرا نے مختلف لسانی، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو یکجا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں لفظوں کا کھردرا پن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ، لے اور لحن فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں برعظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا پھر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے؟

الٰہی مت کسو کو پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے (میرزا مظہر)

اودھر فلک کی تیغ، ادھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی (میرزا مظہر)

جو بھی آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ گزرے ہے (شاہ حاتم)

ہے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب
کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)

ہوں دور یہ جی میرا راتوں کو ترے گھر پر
پھرتا ہے پڑا جیسے فانوس پہ پروانہ (یقین)

زنجیر میں بالوں کی پھنس جانے کو کیا کہیے
کیا کام کیا دل نے، دیوانے کو کیا کہیے (یقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک نیا آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مٹھاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیور کے ساتھ بیان کرنے کی قوت بھی ۔ یہی لہجہ ، یہی آہنگ اور یہی طرز ادا ردعمل کی تحریک کی دین ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں ریختہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو نیا رنگ و اثر دے کر بہت آگے بڑھایا تھا ، اظہار بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوری دور میں داخل بھی ہوتے ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

ردِ عمل کی تحریک نے ، ایہام گوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصورِ تسلیم و رضا ، فلسفۂ اخلاق ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مقابلے میں عشق کی فوقیت ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوعِ سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زخم خوردہ ، دکھی انسان کے گہرے غم و الم کی ترجمان بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لے ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زیر اثر انسانی تجربات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انھوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایۂ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و لسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور سانچا اور ادھورے نقش بنا کر یحییٰ کی طرح عیسیٰ کی آمد کی نوید سنائی اور خود تاریخ

کی جھول میں جا گرے ۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں انڈیل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں ، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پچھلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی ؟

حواشی

۱- سیر المتاخرین : غلام حسین طباطبائی ۔ (جلد سوم) ص ۸۴۰ ، نولکشور پریس ۱۸۹۷ء ۔
۲- مقالات شبلی : جلد پنجم ، ص ۱۲۹ ، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۶ء ۔
۳- طبقات الشعرا : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۱ - ۹۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء ۔
۴- تذکرۂ شورش : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پٹنہ ۱۹۶۳ء ۔
۵- عقدِ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔
۶- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔
۷- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء ۔
۸- طبقات الشعرا : ص ۹۱ اور تذکرہ ریختہ گویاں : گردیزی ، ص ۴ ۔
۹- تذکرۂ ریختہ گویاں : فتح علی حسینی گردیزی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء ۔
۱۰- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ ۔
۱۱- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۷ متن ، ہندوستان پریس ۱۹۴۳ء ۔
۱۲- دیوان زادہ : (نسخۂ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۸۱ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ء ۔

۱۳- ایضاً : ص ۵۳ -
۱۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۴۸-۳۴۹ ''اول کسے کہ طرز ایہام گوئی ترک نمودہ و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ جہان آباد کہ الحال پسند خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبدۃ العارفین ، قدوۃ الواصلین . . . جانجان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است . . . حق تعالیٰ سلامتش دارد -''

ص ۳۴۹ ''اشعار ریختہ قبل ازیں بطور آبرو و ولی مردمان دہلی می گفتند ایں طور را کہ الحال مردمان می گویند آنحضرت رواج دادہ -''

ص ۳۴۹ ''در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و مرزا وغیرہ کسے در عرصہ نیامدہ بود در دور ایہام گویان اول کسے کہ شعر ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست . . . فی الحقیقت فاتح اول زبان ریختہ ایں وتیرہ باعتقاد فقیر مرزا است بعدہ تتبعش بہ دیگران رسیدہ -''

ص ۳۴۹ '' اکنون طبعہا مصروف این صنعت کم است مگر بسیار خستگی بستہ شود -''

ص ۳۵۰ ''ریختہ بتقریب سخن آں شعرے است بزبان اردوئے معلیٰ مملکتِ ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت -''

ص ۳۵۰ ''معنی را قریب الفہم بوضعے با صفا و متانت بستن کہ سامع محتاج شرح و لغت دم استماع نشود و درگفتن ہر قسم شعر از قصیدہ و رباعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تتبع و مقلد فارسیان بودن ، بنا گزاشتہ مرزا جانِ جان مظہر است -''

ص ۳۵۵ '' طرز کلام این با مانا بروئیہ شعر فارسی است - چنانچہ جمیع صنائع شعری کہ قرار دادۂ اساتذۂ اسلاف است بکار می بردند و اکثرے از ترکیبات فرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس گوش می نماید -''

• • •

دوسرا باب

ردِ عمل کے شعرا

مظہر جانجاں ، یقین وغیرہ

مرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ — ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/ ۳ مارچ ۱۶۹۹ع — ۷ جنوری ۱۷۸۱ع) ردِ عمل کی تحریک کے قائد تھے - جیسے سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے دور کی نئی نسل کو فارسی سے ہٹا کر اُردو گوئی کی طرف لگایا تھا ، مرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی نسل کو کاری گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر فطری و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کر دیا - یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مسلّم ہو جاتی ہے -

مرزا مظہر ، جن کا نام جانِ جان ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں جانجاناں کے نام سے مشہور تھے -ف ''جان جان'' ، نام کی وجہِ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد مرزا جان جانی (متوفی ۱۱۳۰ھ/ ۱۷۱۷-۱۸ع)[1] ، جو عالمگیری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمینِ مالوہ پر ، بیٹا پیدا ہوا[2] ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے جانِ جان رکھا - آزاد بلگرامی نے نام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ''ان کا نام و تخلص گویا ترجمانِ اسرار الٰہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے پانچ سو سال پہلے مثنوی کے دفتر ششم میں بیان

ف- معمولاتِ مظہریہ : محمد نعیم اللہ بہرائچی ، ص ۶ ، مطبع نظامی کانپور ۱۲۷۱ھ - آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''نام اصلی جانِ جان است . . . حالا بجانجاناں شہرت گرفت'' مجمع النفائس ، (قلمی) ، مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی ، پاکستان - ''مقدمہ دیوانِ فارسی'' میں خود بھی ''جانجاناں متخلص بمظہر'' لکھا ہے - ص ۳ ، مطبع مصطفائی کانپور ۱۲۷۱ھ -

فرما گئے ہیں اور بعد میں آنے والوں کی انجمن کے لیے ایک نمایاں کرامت پیش کر گئے ہیں ، یعنی :

جان اول مظہر دوگاہ شد   جانجاں خود مظہر اللہ شد[3]

مرزا مظہر جانجاناں کے سالِ ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے بیان سے پیدا ہوا ہے ۔ آزاد بلگرامی کو جب اپنے حالات بھیجے تو لکھا کہ :

(الف) ''سنہ ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی ولادت ہوئی ۔''[4]

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ :

(ب) ''اس وقت کہ ایک ہزار ایک سو ستر ہجری اور عمر ساٹھ سال ہوگئی ہے ۔''[5] اور یہ بھی لکھا :

(ج) ''اپنی عمر کے سولھویں سال اس خاکسار کے چہرے پر غبار یتیمی بیٹھا ۔''[6]

ایک اور خط میں لکھا :

(د) ''فقیر ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا ۔''[7]

سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی ۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع یا اس سے کچھ پہلے بنتا ہے ۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سالِ ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع ہوتا ہے ۔ اسی دیوان کے حوالہ ج کے مطابق سالِ ولادت ۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۱۳۰ھ/ ۱۸-۱۷۱۷ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سالِ پیدائش ۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع لکھا ہے ۔ ''معمولاتِ مظہریہ'' میں لکھا ہے کہ ''ولادت باسعادت ۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۱۱۳ھ/۲-۱۷۰۱ع میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے ۔ لیکن پہلی روایت حساب عقود و رشتہ سالگرہ اور موصوف کے قول کے مطابق ، جو انھوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت ایک ہزار ایک سو ستر ہجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے ، زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے ۔''[8] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ ، جمعہ کی رات تھی ۔''[9] اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ھ میں پڑتا ہے ۔ ۱۱۱۱ھ میں ۱۱ رمضان کو منگل ، ۱۱۱۲ھ میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ھ میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے ۔ ولادت کے سلسلے میں ساری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے ۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخِ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ ۱۱۱۰ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع متعین کرنے میں کوئی تامل نہیں ہوتا ۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے ۔ ان میں وہ ساری انسانی خوبیاں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آتیں ۔ وہ ''جامع فقر و فضیلت و سخن گستری''[10] ، درویش عالم ، صاحبِ کمال ، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ بیان سے باہر ہے ۔[11] علم حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے ۔ ان کے بے شمار مرید اور بہت سے شاگرد تھے ۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے ۔[12] آدابِ معاشرت ، حسنِ سلوک ، مراتبِ فضل و شعر اور بزرگی و قدردانی میں یکتائے روزگار تھے ۔[13] خوش قماش و نازک طبع اور ایسے عالم متبحر کہ ان کا ثانی نہیں تھا ۔[14] فارسی و اُردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زبان زدِ عام تھے ۔[15] ادا فہمی و معنی پروری[16] اور علم و فضل کے ساتھ پیرویِ سنت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ :

''شریعت و طریقت کے راستے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت بلاد مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی ۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں ، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے ۔''[17]

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے بت پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے ۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''اعتقادِ تناسخ مستلزمِ کفر نیست ۔''[18] میرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت پرستی ''اشراک در الوہیت'' کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ :

''ان کی بت پرستی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ بحکم خدا اس دنیا پر تصرف رکھتے ہیں یا بعض کامل روحوں کا ، جسم کا تعلق ختم ہو جانے

کے بعد بھی ، اس دنیا پر تصرف باقی ہے ۔ یا بعض ایسے زندہ افراد جو ان کے عقیدے کے مطابق زندۂ جاوید ہیں ، مثلاً خضر علیہ السلام ، ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کرکے اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائج کی تکمیل کرتے ہیں ۔ یہ عمل صوفیۂ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا ہے کہ تصور پیر کرتے ہیں اور فیض یاب ہوتے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ شیخ کی ظاہری صورت نہیں بناتے اور یہ بات کفارِ عرب کے عقیدے سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو متصرف و مؤثر بالذات کہتے ہیں ۔''۱۹

مرزا مظہر کی وسیع المشربی اور اندازِ فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے ہوتا ہے ۔ محمد قاسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کرکے سفارش کی ہے اور لکھا ہے کہ ''تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغے کی عادت نہیں ۔''۲۰ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سات محرّم کو ، جلوسِ تعزیہ پر ، کیسے لعن طعن کر سکتا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا جلوس ۸۵ سال کے ایک شائستہ مہذب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے اور پھر تین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو نیچے بلا کر طمنچے کی ایک گولی سینے میں پیوست کر دیں ۔ 'آبِ حیات' اور 'گلشنِ ہند' میں جو کچھ لکھا ہے وہ حقیقت سے دور ہے ۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دراصل سیاسی نوعیت کا تھا ۔ انگریزوں کی سفارش پر ، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا ، شاہ عالم ثانی نے نجف خان اصفہانی کو مسند وزارت پر فائز کردیا اور نجف خان نے نواب عبد الدولہ عبدالاحد خان کو قید کر دیا ۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''عبدالدولہ کے خلوص کا چرچا خاص و عام میں ہے ۔ خدائے تعالیٰ جلد ظہور میں لائے ۔''۲۱ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر ، عبد لدولہ کے حامی تھے جبکہ نجف خان کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ ''اس شہر کے باشندوں میں ، نجف خان کے آنے کے بعد سے ، بادشاہ سے فقیر تک سب کا حال تباہ ہے ۔''۲۲ مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے ۔ روہیلوں کی بہت بڑی تعداد ان کی مرید تھی اور دلّی میں مرزا کی خانقاہ ان کا سب سے بڑا مرکز تھا ۔ یہ بات نجف خان کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی ۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں ۔ نجف خان نے مرزا کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے پہلے امام باڑوں میں یہ افواہ پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے محرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکتے رہے ۔ پھر اس نے ایک ایرانی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے جا کر انھیں شہید کر دیا ۔ جہاں تک حضرت علیؓ اور امام حسینؓ سے عقیدت کا تعلق ہے ، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عقیدت رکھتے تھے ۔ ''ملفوظات'' میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ ''محبتِ اہلِ بیتِ اطہار و تعظیمِ اصحابِ کبار رضی اللہ تعالیٰ عنہم'' نہایت ضروری ہے ۔۲۳ 'معمولاتِ مظہریہ' میں لکھا ہے کہ :

> ''یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیرالمومنین حضرت علی کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے ، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زندگی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قاتل سے قصاص طلب نہ کریں ، اور فقیر اگرچہ اقتباب کے کشتوں سے بھی کمتر ہے ، کے صفحۂ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالیٰ مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی قصاص نہ لیا جائے ۔''۲۴

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آب حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خان اصفہانی نے ایک بااثر مخالف اور روہیلوں کے پیر و مرشد کو اپنے راستے سے ہٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا ۔ تذکرۂ عشقی میں لکھا ہے کہ ''نواب نجف خان بہادر کے دورِ حکومت میں نواب مرحوم کی فوج کے مغل بچوں نے اس تہمت پر کہ وہ تعصّب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا ۔''۲۵

مرزا مظہر پر ۷ محرّم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرّم ۱۱۹۵ھ/۶ جنوری ۱۷۸۱ء کو ہوئی ۔ قمر الدین منّت اور قاضی ثناء اللہ پانی پتی نے ''عاش حمیداً مات شہیداً'' سے تاریخ وفات نکالی ۔ سودا نے یہ قطعہ تاریخِ وفات لکھا :

مظہر کا ہوا جو قاتل اک مرتد شوم
اور ان کی ہوئی خبر شہادت کی عموم
تاریخ وفات اوس کی کہی بادردی درد
سودا نے کہ ''ہائے جانِ جاناں مظلوم''

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے ۴ نکالنے سے ۱۱۹۵ برآمد ہوتے ہیں۔

میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں :

یک رنگ نے تلاش کیا ہے بہت ستو
مظہر سا اس جہان میں کوئی میرزا نہیں (یکرنگ)

مجھ سے ہنر کو کیا ہے جوں نگیں حرف آشنا
کون پہچانے یقیں بن حضرتِ مظہر کی قدر (یقین)

عمدۂ سخن میرزا جانِ جاں
کہ حکم اس کا ہے ناطقہ پر رواں
لقب اس کا ہے ذوالجلالِ سخن
کہ بندے ہیں اس کے سب اربابِ فن
کوئی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا پیمبر نہیں (درد مند)

بندہ سے ثنا حضرتِ استاد کی کیا ہو
مظہر ہے خداوند کی وہ ذاتِ اتم کا (احسن الدین بیان)

اے حزیں شکر کہ ہے مصحفِ اربابِ جنوں
فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (محمد باقر حزیں)

مرزا مظہر جانجاناں نے اپنے دیوانِ فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس سال مدرسہ و خانقاہ کی جاروب کشی کی۔[۲۶] یہی وہ دور ہے جس میں انھوں نے فارسی و اُردو میں شاعری کی۔ میر نے نکات الشعراء[۲۷] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ان کے مرتبۂ بلند کے مقابلے میں شاعری کی کوئی حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔" قائم نے مخزن نکات[۲۸] (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴-۵۵ع) میں لکھا ہے کہ "جوانی کے آغاز میں، جس کا تقاضا ظاہر ہے، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے۔ آخر میں اس فکر سے باز رہے اور فقر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر زندگی گزار دی۔" اس کے بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں انہاک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوان فارسی ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ع میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے۔ اس بات کی طرف اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشقی کے زیرِ اثر کہ ان کے خمیر میں شامل تھا، شاعری کے پردے میں اپنی دلی کیفیات کا اظہار کیا اور اس تقریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا ہمتی کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کلیات کے مواد کو یکجا کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ زیادہ تر سرمایۂ کلام ضائع ہو گیا۔ جو باقی رہا اس کے نقل کرنے میں اربابِ نقل و روایت نے نمایاں تصرف کر کے غلط نسخوں کو رواج دیا۔"[۲۹] لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی "تازہ واردات سے جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے"[۳۰] شعر کہتے تھے۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) دیوانِ فارسی : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷-۳۸ع میں مرتب کیا تھا لیکن اربابِ نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے غلط نسخے رائج ہو گئے تھے۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا۔ اس دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ "اس سے بیس سال قبل ایک عزیز نے فقیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کر کے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ فقیر اس کا مقدمہ لکھ دے۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں۔"[۳۱] ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ع میں انھوں نے اپنا فارسی دیوان از سرِ نو مرتب کیا اور غور و فکر و تصحیح کے بعد بیس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیبِ ردیف۔ مرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا۔ فارسی کلام کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جسے انھوں نے اُردو میں رواج دیا اور جذباتِ عشق اور واردات قلبی کے اظہار سے اُردو شاعری کا رخ بدل دیا۔

(۲) خریطۂ جواہر : مرزا مظہر نے ایامِ شباب میں فارسی اساتذہ کے دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے مطالعے میں رکھتے تھے۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا درجہ رکھتا تھا۔ اس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف فارسی شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاقِ صحیح جو دوبارہ قائم ہوا، وہ اس انتخاب نے قائم کیا۔"[۳۲]

اس انتخاب نے اس دور کی اُردو شاعری کو متاثر کرکے اس کا رخ بدل دیا ۔

(۳) مکاتیبِ نثر (فارسی) : مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں ۔ ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ رواجِ زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں ۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا ۔ ان خطوط میں بات چیت کا سا وہی انداز ہے جو اگلی صدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا ۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت ، سلوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشیں انداز میں بیان کیا ہے ۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ "مقاماتِ مظہری" کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا ۔ اس میں تیس خطوط شامل تھے ۔ دوسرا مجموعہ "کلماتِ طیبات" کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے ۔ ۱۹۶۲ء میں ڈاکٹر خلیق انجم نے ان کے خطوط کو اُردو میں ترجمہ کرکے شائع کیا ۔[۳۳] اس مجموعے میں ۱۱۹ خطوط ہیں ۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو "رقعات کرامت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا جانجاناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ" کے عنوان سے مطبع الاخبار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے ۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی ، خاندان ، مصروفیات ، نقطۂ نظر ، ذاتی معاملات ، علم و فضل ، وسیع المشربی اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں ۔

(۴) اُردو کلام : مرزا نے کوئی اُردو دیوان[۳۴] یادگار نہیں چھوڑا ۔ ان کا جو کچھ اُردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق قریشی نے یکجا کر دیا ہے ۔ ان اشعار کی تعداد ۱۲۰ ہے ۔[۳۵] خان آرزو نے لکھا ہے کہ "پہلے کبھی کبھی بطریقِ خاصہ ریختہ میں ، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے ، شعر کہتے تھے ۔ اب اپنے مہرِ خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے ۔ اپنے بعض شاگردوں کی بہت تربیت کی ۔"[۳۶] مرزا کی اہمیت اُردو شاعر کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انھوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے ۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں :

(الف) مرزا مظہر نے اُردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے پھیر کر فطری عشقیہ شاعری کی طرف کردیا اور وارداتِ قلبیہ اور تجربات پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی ۔

(ب) انھوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں جوش و حلاوت کے رجحان کو آگے بڑھایا ۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات ، بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اُردوئے معلیٰ کے ساتھ ملا کر اسے ایک نیا آہنگ دیا ۔

(ج) اُنھوں نے اس نئے رنگِ سخن کے مطابق اپنے شاگردوں کی تربیت کی ، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگِ کلام کو پھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا ۔ اسی لیے مصحفی نے انھیں قائلِ اول کہا ہے ۔ مرزا کی یہی تاریخ ساز ادبی اہمیت ہے ۔

مرزا کے اُردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن پر دورِ آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے ۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ف دوسرے وہ اشعار جن میں ، اپنی فارسی شاعری کی طرح ، عشقیہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوعِ شاعری بنایا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا ۔ اسی رجحان کے زیرِ اثر فارسی اشعار کے اُردو ترجمے ہوئے ، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسنِ بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا ۔ شاعری ، مرزا کے زیرِ اثر ، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

ف ۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا کلام ، ص ۲۹۱ – ۳۲۰ ۔ ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۱ء) نے مختلف تذکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار ، خصوصاً ایہام کے اشعار ، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے :

کبھو پیو کے سینے تجکو لگو دہائی
کب لگ رہے کا لہو آلگ مل مرے کسائی

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۰ پر اس طرح ملتا ہے :

کبھو پیو کے سیں تجھ کوں لہو دہائی
کب لگ رہے کا بچھڑا لگ آ مل اے کسائی

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی بیاض کے اشعار کو ، جسے مولوی یوسف کھٹکھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے "مجموعۂ اشعارِ مظہر" بنا دیا ہے ، عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب کرکے غلطی کی ہے ۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو ، ناجی اور دوسرے ایہام گویوں کے کلام میں ملتے ہیں ۔ (ج ۔ ج)

نہیں رہی ۔ اب اس کا لطف ، پہلی بوجھنے سے زیادہ ، جذبہ و احساس کی ترجمانی سے پیدا ہونے لگا ۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے جو پڑھنے والے کے دل کو لگتی ہے ۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اتر رہے ہیں ۔ ان کے اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو زبان ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے ۔ بیان اثر آفرینی کے نئے گر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے لطافت و شائستگی کے نئے تیور پیدا ہو رہے ہیں ۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس کیا جا رہا ہے ، جن تجربات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے ، انھیں شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے ۔ مرزا کی شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب نیا طرزِ سخن ایک مہذب زبان کا طرزِ سخن بن رہا ہے ۔ ایہام گویوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی شاعری پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری پہلی دفعہ سچ بول رہی ہے ۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے ۔ مرزا کا ظاہر و باطن یکساں تھا ۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرزِ عمل سے اسے ٹھکرانے کی پوری قوت رکھتے تھے ۔ اسی حوصلے ، ذہنی دیانت داری کے اس احساس ، مزاج کی لطافت و پاکیزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری کو بنانے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان کی شاعری بھی ، ان کی شخصیت کی طرح ، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھتے ہی دیکھتے اُردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہاں اس کو دماغ و دل رہا ہے

بہار آئی کھل آئے باغ بلبل پھول کر بیٹھی
دواؤں کو کہو اس وقت کر لیویں علاج اپنا

گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

اودھر نگہ کی تیغ ادھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر ہماری بھی کٹ گئی

انہی مت کسو کے پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

ایہام گویوں کے اشعار پڑھ کر جب ہم یہ اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھنڈی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے ۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش ۔ یہ اشعار ایک نئے امکان کو بروئے کار لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی انفرادیت ہے ۔

مرزا مظہر جانجاناں کی شاعری میں عشقیہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں ۔ ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے ۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے پھوٹتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تحمل سے پیدا ہونے والی خوش مذاقی پیدا ہو جاتی ہے ۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع المشربی اور انسانیت کا بلند تصور پیدا کرتا ہے جہاں دیر و حرم ، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں ۔ اسی عشق نے ان کے ہاں ایک کسک اور ایک آنچ پیدا کی ہے ۔ مرزا کے والد نے مشورہ دیا تھا کہ ”جو شخص داغ (عشق) سے جل نہیں جاتا اس کی طبیعت کے خس و خاشاک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا ۔“[۳۷] اسی لیے ان کے ہاں غم بھی ٹھنڈا ہو کر آتا ہے ۔ عشق کی گرمی اگر جلاتی ہے تو جلا کر پاک بھی کر دیتی ہے ۔ مرزا کا سوز و گداز رونے رلانے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز ہے ۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور تیور کو دیکھیے جن میں عاشق کا چہرہ ، عشق کی آگ میں جلنے کے باوجود ، روشن اور کھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

اس کے دل میں کبھی تاثیر نہ کی
اے محبت اسے کیا کہتے ہیں

خدا کو اب تجھے سونپا ارے دل
یہیں تک تھی ہماری زندگی

اگر ملیے تو خفت ہے وگر دوری قیامت ہے
غرض نازک دماغوں کو محبت سخت آفت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے سبب زیادہ نکھر کر سامنے آتا ہے :

بنا کردند خوش رسمے بخون و خاک غلطیدن
خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را

ہزار عمر تماشائے دہر کہ من از شوق
بخاک و خون طپم و گوش از برائے منست

بکامم تلخ گرداند خدا شیرینیٔ غم را
فروشم گرز بسلردی بشادی ذوق ماتم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ فریاد ماتمی رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ”رنج دنیا کا تحمل کیجیے“ کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے۔ میرزا کے ہاں عشق وبالِ جان بن کر خوف زدہ نہیں کرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔

مرزا کو لفظوں کے برتنے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شگفتگی سی پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک فرق سامنے آ کر اثر کو دو چند کر دیتا ہے۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرنا جانتے ہیں۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایہام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

ہمارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جان اپنا
ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا مہربان اپنا
یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغباں اپنا
کوئی آزردہ کرتا ہے سجن اپنے کو، ہے ظالم
یہ دولت خواہ اپنا، مظہر اپنا، جانِ جاں اپنا
نہیں ہاہا مرے رونے کوں اور فریاد کوں بادل
برس دیکھا، جھڑی کوں باندھ دیکھا، کڑ کڑا دیکھا
سجن کس کس مزہ سے آج دیکھا ہم طرف یارو
اشارا کر کے دیکھا، ہنس کے دیکھا، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا ہٹیلا کیا کروں مظہر
تصدق ہو کے دیکھا، پاؤں پڑ دیکھا، منا دیکھا

یہاں تکرار، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کر کے، ایک صفت بن جاتی ہے۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ولی کی غزل ایک نیا چولا بدل رہی ہے۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل ہی تو نہیں ہے۔ وہ تو محبوب ہے۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ہزار پہلو ہیں۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اجاگر ہو؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے:

ع سنگدل یار نرم تکیے سا

مرزا کی غزلوں میں، اس زمانے کے لحاظ سے، زبان صاف، دُھلی منجھی اور نکھری ستھری استعمال ہوئی ہے۔ یہ زبان آبرو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات تھی جس سے اس دور کے لوگ سند لیتے تھے۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”بعض لوگ محاورات اُردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا جانجاناں مظہر سے منسوب کرتے ہیں۔“[۳۸] ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو جاتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اُردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آتی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے۔ حاتم کا دیوانِ قدیم اور دیوان زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و انحراف کا عمل ہی رک جائے۔ مرزا کی حیثیت نقاشِ اول کی ہے۔ اُنھوں نے جو کچھ کیا نئی نسل نے اسی پر اضافہ کیا۔ آج جو ہم کریں گے، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے۔ مرزا نے اُردو میں جو کچھ کہا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی۔ مرزا مظہر جانجاناں کو اسی وجہ سے ”ریختہ کو فارسی طرز میں کہنے کا بانی“[۳۹] کہا جاتا ہے۔ یہی رنگِ سخن واضح شکل میں مرزا کے شاگرد انعام اللہ خاں یقین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے۔

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ء) وہ پہلے شخص ہیں جنہوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اُردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقبل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔
مصحفی نے لکھا ہے کہ :

"ایہام گویوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ ریختہ کہا وہ یہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے :

حق کو تعصب کے یارو برباد مت دو آخر
طرزیں سخن کے اس کی تم نے اڑائیاں ہیں"[۹]

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں :

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں، ایہام سے ہٹ کر، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں۔

(۲) یہ کہ یقین کے تتبع میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرز سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یقین نے نوجوانی میں شاعری شروع کی جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ھ کی ہے۔ دوسری ۱۱۵۳ھ کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱ھ کی ہیں۔[۱۰] ۱۱۵۲ھ/۱۷۳۹-۴۰ء یا اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی، یہ ہے :

چھٹے اس زندگی کی قید سے اور داد کو پہنچے
وصیت ہے ہمارا خون بہا جلاد کو پہنچے
نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب نالہ کرتا ہوں
مری فریاد ہی شاید مری فریاد کو پہنچے
ہمیں اس غم کے ہاتھوں زندگانی خوش نہیں آتی
کوئی بیداد گر ہو رہے، ہماری داد کو پہنچے
بہار آئی ہے جب سے، تب سے رگ میں تھم نہیں سکتا
دعا اس مشتِ خوں کی نشترِ فصاد کو پہنچے
یقیں تقلید میں سر مت پٹک پتھر پہ آ بس کر
یہ ممکن ہی نہیں ہر سر پھرا فرہاد کو پہنچے

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے درمیان رکھ کر دیکھیے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوگی۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتلِ عام کا کرب ناک تاثر چھپا ہوا ہے۔ اس میں ایہام یا رنگ ایہام، دلِ عاشق کی طرح، تلاش کرنے سے بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ذرا ٹھہرئیے! اس مختلف طرز سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات ـــ ولی دکنی اور آبرو کے دو دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں :

کفار فرنگ کوں دیا ہے تجھ زلف نے درس کافری کا
(ولی دکنی)

ہوا ہے دل مرا مشتاق تجھ چشم شرابی کا
خراباتی اگر آیا ہے شاید دن خرابی کا (ولی دکنی)
شکار انداز دل وو مست ہرن ہے
لسب جس شوخ کا جادو لین ہے (ولی دکنی)
سپاہی کوں عاشقی میں خواری بڑا کسب ہے
چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہووے دانا (آبرو)
شمشیر کھینچ جب کہ چلا بوالہوس کی اور
لب چھوڑ آبرو کوں گلی سب سٹک گیا (آبرو)
لالچی معشوق ہے بے شرم ہیں چکنے گھڑے
آبرو جا کر کنوئیں میں گر پڑے ان سب کوں نہ چاہ (آبرو)

یقین کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ ایک نیا رنگ پیدا کر رہا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی یقین کی غزل شستہ و رفتہ ہے۔ اس میں زبان کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے محاورے سے ابھرا ہے اور اسی لیے آج کی زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے۔ یقین کی غزل میں لفظوں کا چناؤ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور اس تخلیقی عمل سے بننے والا لہجہ وہ طرز سخن ہے جو ۱۱۵۲ھ میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ایک الگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یقین کے ہاں اُردو شاعری ولی کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایہامی شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری ہمیں متاثر کرتی ہے۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں، جب اس قسم کا کلام نوجوان یقین کے منہ سے اہلِ ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو یقین نہ آیا ہوگا کہ یہ اس نوجوان کا

کلام ہے ۔ مرزا مظہر جانجاناں اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری ردِ عمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے ۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساسِ افتخار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بھری محفلوں میں یہ کہہ رہے تھے :

یقیں تائیدِ حق سے شعر کے میدان کا رستم ہے
مقابل آج اس کے کون آ سکتا ہے ، کیا قدرت
یقیں کی گفتگو کے لطف کو ، باللہ کب کوئی
بغیر از حضرتِ استاد مرزا جانِ جاں سمجھے

اور ساتھ ساتھ ایہام گویوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یہاں جو ہے ایہام مضمون کا تلاش

اور دوسرے شاعر ان لعنتیوں کا جواب بھی دے رہے تھے ۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں معرکۂ طبع آزمائی برپا تھا ، یہ مقطع پڑھا :[۳۲]

یقیں گو شعر کے میداں کا رستم ہے قریں لیکن
وہ شیرِ حق کے شیروں سے بر آ سکتا ہے کیا قدرت

اسی زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ء) نوعمر میر بھی دلی پہنچے ۔ یہاں رہ کر جب عالمِ جنوں میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہونے تو انہوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور بزرگ شاعر شاہ حاتم ساری فضا پر چھائے ہوئے ہیں ۔ یقین کی امارت ، خاندانی وجاہت اور مرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے ۔ میر جیسے خود پرست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساسِ افتخار سوہانِ روح بن گیا ۔ میر دلی میں غریب الدیار اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے ۔ انہیں شدت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا ۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۵۲-۱۷۵۱ء) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو مسمار کر دیں ۔ جس انداز و ترتیب سے میر نے نکات الشعرا[۳۳] میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں مسمار کرنے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ پہلے تو یہ لکھا کہ ”شاعر ریختہ ، صاحبِ دیوان بہت مشہور

ہیں ۔ کسی تعریف و توصیف کے محتاج نہیں ہیں ۔ مرزا مظہر کے تربیت کردہ ہیں ۔“ اس کے بعد بتایا کہ لوگ کہتے ہیں کہ میاں یقین کو مرزا مظہر شعر کہہ کر دیتے ہیں ۔ پھر یہ لکھا کہ ان کا کلام بوچ ہے اور نقص سے خالی نہیں ہے ۔ پھر یہ جتایا کہ رعونتِ فرعون ان کے سامنے ہیچ ہے اور ذائقۂ شعر فہمی ان میں نام کو نہیں ہے اور اسی لیے لوگ انہیں ناموزوں سمجھتے ہیں ۔ یہ کہہ کر پھر ایک بات یہ لکھی کہ ”سرقہ کرنے میں یکتا ہیں“ ۔ اور پھر تین مختلف واقعات بیان کرکے اپنی باتوں کی تصدیق کی ۔ نکات الشعرا کے اس ترجمے کا اثر یہ ہوا کہ بعد کے بیشتر تذکرہ نویسوں نے یقین کے کلام کو مرزا مظہر سے منسوب کیا یا پھر میر کی اس بات کا ذکر کیا ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آنے والے دور میں یقین کی تاریخی اہمیت نظروں سے اوجھل ہو گئی ۔ اگر میر واقعی یہ سمجھتے تھے کہ یہ کلام یقین کا نہیں بلکہ مظہر کا ہے تو پھر یہ کلام بوچ کیسے ہو سکتا تھا ، اس لیے کہ مرزا مظہر کے بارے میں نکات الشعرا میں انہوں نے خود لکھا ہے کہ ”ان کا (مظہر کا) کلام سلیم و کلیم سے کم پائے کا نہیں ہے ۔“[۳۴] سرقے کی مثال میں میر نے یقین کا یہ شعر لکھ کر :

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند
برگِ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا

مخلص کا یہ فارسی شعر لکھا ہے جس کا یقین نے ترجمہ کیا ہے :

ناخن تمام گشت معطر چو برگِ گل
بند قبائے کیست کہ وا می کنیم ما

لیکن فارسی اشعار و مضامین کا اردو ترجمہ اس دور کا عام رجحان تھا ۔ خود میر نے بہت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کرکے دستِ تصرف دراز کیا ہے جس کی مثالیں ہم دوسرے باب میں دے آئے ہیں ۔ پھر یہ وہی مشورہ تو تھا جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام مضامینِ فارسی کہ بیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ، تم سے کون محاسبہ کرے گا ۔“[۳۵] غرض کہ میر نے شعوری طور پر یقین کی شہرت کو خاک میں ملانے کی پوری کوشش کی ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”میر نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ اس کا (یقین کا) دیوان دراصل مرزائے مغفور کا دیوان ہے ، خالص جھوٹ اور بالکل افترا ہے جو اس سے حسد رکھنے والوں نے مشہور کر دیا ہے ۔“[۳۶] یقین نے خود بھی ایک شعر میں اپنے حاسدوں کی طرف اشارہ کیا ہے :

جانے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سعی ہے
کب حسد کی باؤ سے بجھتا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کرکے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج ، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ "جس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لاتا ہے ۔ یقین کو شیریں و فرہاد کے قصے سے کچھ خاص دلچسپی تھی اور انھوں نے اپنے چھوٹے سے دیوان میں ۲۸ جگہ اس قصے کو تلمیحاً نئے نئے پہلوؤں سے باندھا ہے ۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لاتے . . . مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ بھی اکثر استعارۃً ۔"[۴۷]

انعام اللہ خاں یقین (م ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء) دہلی میں پیدا ہوئے ۔ ان کے والد شیخ اظہر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور گل تخلص کرتے تھے ۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خاں کی بیٹی تھیں ۔ شادی کے بعد شیخ اظہر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و پانصدی منصب ملا اور وہ امرائے عہد شاہ کے زمرے میں شامل ہو گئے ۔ ایل نے یقین کا سال وفات ۱۱۶۳ھ/۵۰ - ۱۷۴۹ء دیا ہے[۴۸] لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) ، تذکرۂ گردیزی (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ء) ، گلشن گفتار (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) ، مخزن نکات (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے ۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنا تذکرہ چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ء) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

"حکیم بیگ خاں نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ انعام اللہ خاں یقین سے ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں ملاقات ہوئی ۔ اسے بڑا متواضع اور خوبیوں کا آدمی پایا ۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے ۔ انھوں کا استعمال ، صغر سنی کے باوجود کہ ابھی عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی ، اس قدر کیا کہ اس کا چہرہ بالکل کہرباتی ہو گیا تھا ۔ اسی سن میں اس کے انتقال کے بعد اکثر اشخاص نے مشہور کردیا اور کہا کہ یہ یوسف ملک سخن بھائیوں کا جور یافتہ ہے بلکہ مقتول پدر ہے ۔"[۴۹]

اور یہ بھی لکھا کہ :

"اس بنا پر راقم السطور نے یقین کی تاریخ وفات اس طرح کہی" :

شاعر نازک سخن و خوش خیال
کرد سفر جانب ملک عدم
سال وصالش خرد انکشہ سنج
گفت یقیں رفت بسوئے ارم (۱۱۶۹ھ)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۵۵ - ۱۷۵۶ء میں ہوا اور "مردم دیدہ" کے مؤلف حکیم بیگ خاں حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں ۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد بلگرامی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۱۱۷۵ھ/۶۲ - ۱۷۶۱ء میں شفیق کے گھر بھی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا ۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انھیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی ۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جسمانی ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط فہمی ہوئی ۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۱۱۵۲ھ میں حاتم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے ۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۱۱۵۲ھ/۴۰ - ۱۷۳۹ء میں یقین کی عمر صرف ۱۳ سال ہوتی ہے ۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے ، مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مغل بچوں نے انھیں قتل کر دیا ۔[۵۰] میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے دریا میں ڈلوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹی سے تعلق تھا ۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا ۔[۵۱] امراللہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی کنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہٰذا ان کے باپ نے قتل کر دیا ۔"[۵۲] مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کرکے دیگ میں دفن کر دیا ۔[۵۳] یقین کی وفات ایک ایسا سربستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لاحاصل ہے :

یہ بیمار آپ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا
یقیں کو مار کر زور آوروں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا ۔ لمارت میں آنکھ کھولی ، مرزا مظہر کی تربیت نے ان کے جوہر کو نکھارا ، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انھیں ابھارا

اور شروع ہی سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی ۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی ۔ اس نئے طرزِ سخن نے اُردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا ۔ یقین کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں نئی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و تاجی کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ یہاں زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں ولی دکنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف ، فائز ، مبتلا ، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہ راست شامل ہے ، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے انحراف میں روایت شامل ہوتی ہے ۔ اسی وجہ سے یقین کی شاعری نے شمال سے دکن تک سارے برعظیم میں "قبولیتِ عام کا درجہ حاصل کر لیا ۔"۵۴

یقین کا دیوان صرف غزلیات پر مشتمل ہے ۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۸۰ ہے ۔ یقین کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں ۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں ۔۵۵ "یقین نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بحریں استعمال کی ہیں اور یہ سب بحریں شگفتہ ہیں ۔ یقین نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں ۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بحروں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے باندھا ہے ۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ پہلے بندھ چکا ہے اور دیوان بھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون باندھا ہو ۔"۵۶ نئی شاعری کی تحریک ، جسے ہم نے ردِعمل کی تحریک کا نام دیا ہے ، اُردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک تھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی ، عاشقانہ جذبات و خیالات ، خوب صورت تشبیہات و استعارات ، متانت و شائستگی ، سادگی و صفائی اور اُردوئے معلٰی میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا ۔ یقین نے مرزا مظہر کے زیرِ اثر یہی راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی علائم و رموز ، تلمیحات و اشارات ، بندش و تراکیب ، بحور و اوزان اور خوب صورت زمینیں استعمال کر کے اُردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہِ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا ۔ یہی عمل ہمیں عزلت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزلت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو یقین کے ہاں ملتی ہے ۔ یقین کے ہاں جہاں ہمیں کوہ طور ، موسیٰ ، زلیخا ، ماہ کنعانی ، خسرو شیریں ، فرہاد و

کوہکن ، بے ستون ، خلیل اللہ ، آتش کدہ ، فغفور ، منصور ، مجنوں ، وادی ایمن ، کعبہ ، سکندر ، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے متعلقات مثلاً دار ، برہمن ، بت خانہ ، شمع پروانہ ، پیالہ ، میخانہ ، دیوان ، گلستان ، رفو ، چاک گریبان ، واعظ ، زاہد ، ناصح ، داغِ سینۂ سوزاں ، آئینہ ، زنداں ، صحرا ، بیاباں ، باغ ، چمن ، قمری ، سرو ، گل و بلبل ، بازارِ مصر ، خریدار ، صیاد ، قفس ، آشیاں ، چمن ، جنوں ، فصل گل ، اشک ، فانوس ، پیراہن ، وحشت ، غزال ، سجدہ ، محراب ، تیشہ ، ابر ، ساقی ، شیشۂ سنگ ، سرو رواں وغیرہ بھی عام طور پر اظہار کا ذریعہ بنے ہیں ۔ اسی طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ اُردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشتِ خاکِ میکشاں ، خوبانِ فندق زیب ، آشیانِ بلبلِ غمگیں ، بمقدارِ جفائے یار وغیرہ ۔ یہ تراکیب فارسی ہوتے ہوئے بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اُردو پن موجود ہے ۔ اس دور میں فارسی محاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا ۔ یقین کے ہاں ایسے بہت سے ترجمے مثلاً آب ہو جانا ، خراب ہو جانا ، آشیاں کرنا ، زنجیر کر رکھنا ، برباد دینا وغیرہ ملتے ہیں ۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے ، جذبۂ دل کے اظہار اور اُردوئے معلٰی کے ساتھ مل کر ، ایک ایسا طرزِ سخن پیدا کیا جو نہ صرف اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرز بن گیا ۔ اگر فارسی شاعری کے ان علائم و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی ذہنی روایت اور اس کی مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے ۔ اسی لیے جب یہ علامات اُردو شاعری میں شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر اس کے لیے قابلِ قبول بن گئیں ۔ یقین نے اس دور میں اس کام کو نمایاں طور پر انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کر کے اپنے اظہار کا بنیادی وسیلہ بنا لیا ۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شگفتگی و شیرینی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ شاعری وصف و حسنِ محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ عشق کے تجربات کو بیان کر رہی ہے ۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح اہتمام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ الفاظ احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں ۔ یہاں ایسی بحریں اور زمینیں ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اُردو میں استعمال نہیں ہوئیں ۔ زبان میں فارسیت بڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق قائم ہے ۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھیے :

اگرچہ عشق میں آفت ہے اور بلا بھی ہے
نرا برا نہیں یہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
اس اشک و آہ سے سودا بگڑ نہ جائے کہیں
یہ دل کچھ آب رسیدہ ہے کچھ جلا بھی ہے
یہ کون ڈھب ہے سجن خاک میں ملانے کا
کسو کا دل کبھو پاؤں تلے ملا بھی ہے
یہ آرزو ہے کہ اس بے وفا سے یہ پوچھوں
کہ میرے بے مزہ رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
یقیں کا شور جنوں سن کے یار نے پوچھا
کوئی قبیلۂ مجنوں میں یہ کیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی پن اُردو پن میں اس طور پر جذب ہوا ہے کہ اُردو پن بحیثیت مجموعی اس کے مزاج ، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے۔ یہ لے ، یہ لہجہ ، یہ طرز ولی دکنی ، آبرو ، ناجی سب سے الگ ہے۔ اس غزل کو آپ دیوان ولی یا دیوان آبرو ، یا دیوان فائز میں رکھ کر دیکھیے تو دور سے پہچان لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچاننا مشکل ہوگا۔ میر ، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جذب ہو جاتی ہے۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا آسان نہ ہوتا۔ یہی وہ روایت غزل ہے جو غالب تک اسی ڈگر پر چلتی ہے۔

یقین نے نئی نئی زمینوں میں معنی و احساس کے پھول کھلائے ہیں۔ مشکل زمینوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری پن اس کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ردیف الف کے یہ چند شعر دیکھیے :

یہ کوہ طور سرمہ ہو گیا سارا ہی کیا کہیے
کوئی پتھر بھی بچ جاتا تو دیوانے کے کام آتا
تری الفت سے مرنا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
یہ اتنا کار آسان اس قدر دشوار کیوں ہوتا
مجھے زنجیر کر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے
نہیں معلوم میرے بعد ویرانے پہ کیا گزرا
موج دریا کی طرح ضبط میں آ سکتا نہیں
کوئی کیوں کر کہے احوال پریشاں میرا

مرنے کی طرح میں نے جو یہ اختیار کی
دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہا نہ تھا
دل میں زاہد کے جو جنت کی ہوا کی ہے ہوس
کوچۂ یار میں کیا سایۂ دیوار نہ تھا
خفیف مجھ سے الجھ کر عبث ہوا واعظ
کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمینوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہی ہیں۔ فارسی شاعری میں پروانہ جاں نثاری کی علامت ہے لیکن یقین اس جاں نثاری کو ایک نئے زاویے سے دیکھتا ہے :

یہ جیوے ہجر میں ، وہ وصل میں بھی جی نہیں سکتا
تکلف بر طرف بلبل کو پروانے سے کیا نسبت
عاشق جو رہے جیتا معشوق کے کام آوے
کیا لطف ہے جل جانا پروانے کو کیا کہیے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو نیا رخ دیا۔ عزلت نے اس مضمون کو اسی نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار باندھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں ایک ہی خیال کو دو طرح سے بیان کیا گیا ہے :

کچھ پر و بال میں طاقت نہ رہی تب چھوڑے
ہم ہوئے ایسے برے وقت میں آزاد کہ بس
ہم گئے کام سے ، مرغان چمن سے کہیو
نرض کیجیے کہ چھٹے ، طاقت پرواز نہیں

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اثر آفرینی کو زائل نہیں ہونے دیتے۔ یہی یقین کی انفرادیت ہے۔ میر کا یہ شعر پڑھ کر :

سرو و شمشاد چمن میں قدکشی کی ہے نزاع
تم ذرا واں چل کھڑے ہو فیصلہ ہو جائے گا

اب یقین کے یہ شعر پڑھیے :

جی میں آتا ہے ترے قد کو دکھا دیجے اسے
باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد کہ بس

درختوں سے نہ دے تشبیہ اس قد کو یقیں ہرگز
وہ الکھیلی سے چلنے کی طرح شمشاد کیا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار لے دل اپنا گیا گور میں یقیں
اس جنس کا جہاں میں کوئی قدرداں نہ تھا

اب میر کا یہ مقطع پڑھیے :

کوئی خواہاں نہیں ہمارا میر — گویا جنسِ ناروا ہیں ہم

ان اشعار کے پڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے ۔ یقین کے ہاں جوشِ بیان ، حلاوت اور لفظوں کا دروبست بہتر ہے ۔ اسی لیے جب تک یقین زندہ رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا ۔ میر بھی ان میں شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دورِ عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی ۔ حاتم کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے ۔ سودا ، درد اور تاباں کی شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس رنگِ سخن کو اتنا نہ نکھار سکے جتنا آگے چل کر میر ، درد اور سودا نے نکھار کر اسے آگے بڑھایا ۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام پھیکا ، اُترا اُترا سا معلوم ہوتا ہے جیسے کیمیا بننے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہو ۔ اسی کسر کو میر و درد نے پورا کردیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں جذب ہو گئی ۔ لیکن یہ طرزِ سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے پہلے ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں ۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

تو نہ تھا حیف پاس ورنہ دوانہ ہوتا
آج اس طرح کا دیکھتے ہے پری زاد کہ ہر
آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب
رات دن جلتا ہے یکساں داغِ حسرت کا چراغ
آبرو دی ہے دوانوں نے جنوں کو اس قدر
گریۂ مجنوں سے دریا ہو گیا صحرا تمام
ہیں سو سو التفات تغافل میں یار کے
بیگانگی سے اس کے کوئی آشنا نہیں
مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ دل کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

خدا کی بندگی کہیے اسے یا عشقِ معشوق
یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرتے ہیں
رودادِ محبت کی مت پوچھ یقیں مجھ سے
کچھ خوب نہیں سنتا افسوس ہے یہ افسانہ
بدلا ترے ستم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فریفتہ ہووے خدا کرے
قیامت آپ یہ اس قد سے لا چکیے ہم تو
کہاں تلک کوئی حشر کا انتظار کرے
گریباں چاک کرنے سے ہمارے تجھ کو کیا ناصح
ہمارا ہاتھ جانے اور ہمارا پیرہن جانے
گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھے رضا اس کی
محبت میں یقیں لیتا ہے نامِ مدعا کوئی
یقیں کے واقعے کی سن خبر وہ بدگماں بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا بیمار ، کیا کہیے

یقین کے اشعار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص نظر اور خاص عالمِ تخیل کا پتا دے ۔ ان کے ہاں تخلیقی آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ان کے دیوان میں کوئی احساساتی یا فکری پیرایہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم یقین سے مخصوص کر سکیں ۔ انھوں نے جو کچھ کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ میر نے یقین کے اسی ادھورے پن کو نہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشمے کو اپنے دریا میں جذب کرکے اپنا پاٹ بڑا کر لیا ۔ اسی لیے میر کے شعر وردِ زباں ہو گئے اور یقین کا کوئی شعر زبان پر نہ چڑھ سکا ۔ آج ہم 'دیوانِ یقین' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ یقین کی شاعری کی سارے عالم میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یقین نئی شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری پیغمبر ہیں ۔ تاریخ ادب میں ان کی یہی اولیت اور یہی اہمیت ہے :

حق کو یقیں کے یارو برباد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاباں بھی اسی رنگِ سخن کے شاعر ہیں ۔ انھوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں بہت سی غزلیں کہی ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع "کیا کام کیا دل نے دیوانے کو کیا کہیے" کی تضمین بھی کی ہے ۔ ایک شعر میں یقین کی للکار کا جواب بھی آہستگی سے یوں دیا ہے :

کہا تاباں یقیں نے شعر کا انداز سن میرے
مقابل آج اس کے کوئی آ سکتا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرزِ یقیں کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :

سن یقیں کے مصرعِ رنگیں کو تاباں جی اٹھا
پھر مروّج ہو چلا دمِ مسیحا کی طرح

اس دور میں یقین نئی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے ۔

میر عبدالحی تاباں دلی کے رہنے والے ، نجیب الطرفین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریفتہ تھا ۔[۵۷] میر نے لکھا ہے کہ "بہت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طینت ، عاشق مزاج معشوق (تھا) ۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر پردۂ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا ۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے جاتا رہا ۔ افسوس افسوس افسوس ۔"[۵۸] ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کرکے تاباں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بچارا ہم سے بھی تھا آشنا

مصحفی نے چاندنی چوک کے ایک پارچہ فروش کی دوکان پر تاباں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ "اس عالم فریب کے حسن و جمال اور حسین تناسبِ اعضاء کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے بجا ہے ۔"[۵۹] تاباں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل کر ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا ۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاباں نے خود بھی کیا ہے :

ریختہ کیوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاباں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں[۶۰]

حاتم نے بھی دیوان زادہ میں تاباں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور ہی رتبہ ہوا ہے تب سے اس کے شعر کا
جب سے حاتم نے توجہ کی ہے تاباں کی طرف[ف]

تاباں کے مطبوعہ دیوان[۶۱] میں حاتم کی جگہ حشمت کا لفظ ملتا ہے جو اس وقت کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاباں نے حاتم سے ناراض ہو کر یا کسی اور وجہ سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی ۔ "دیوان زادہ" میں تاباں کی زمین میں ۱۱۵۳ ، ۱۱۵۶ ، ۱۱۵۸ اور ۱۱۵۹ھ کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں ۔ ۱۱۵۵ھ کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاباں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

فیض صحبت کا تری حاتم عیاں ہے خلق میں
طفلِ مکتب تھا سو عالم بیچ تاباں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء کے لگ بھگ تاباں نے حاتم سے مشورۂ سخن بند کرکے محمد علی حشمت سے رشتۂ شاگردی استوار کر لیا تھا ۔ حشمت کی وفات ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں ہوئی جیسا کہ تاباں کے قطعۂ تاریخِ وفات کے الفاظ "ہائے حشمت شہید واویلا"[۶۲] سے ظاہر ہوتا ہے ۔ ایک رباعی میں تاباں نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال تک یکجا رہے ۔[۶۳] وہ رباعی یہ ہے :

ہم کو تمھارے غم میں جینا ہے محال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمھارا کیسا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہی سال

اور یہی دو سال دلی میں تاباں و حشمت کی یک جائی اور شاگردی و استادی کے سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں محمد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ میں[۶۴] وفات پا گئے ۔ تاباں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

نہ مانے جو کوئی حشمت کو تاباں
وہ دشمن ہے محمدؐ اور علیؓ کا

ہوا شاگرد تب حشمت کا تاباں
نہ پایا اس سا کوئی جب اور استاد

ف۔ دیوانِ قدیم (قلمی ، انجمن ترقی اردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

ریختے کے فن میں ہیں شاگرد حاتم کے بہت
پر توجہ دل کی ہے ہر آن تاباں کی طرف

کرے تو کس طرح تاباں غلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا استاد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی "حشمت" ہے :

ع ہمارا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنما حشمت

تاباں کا سالِ وفات معلوم نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے سالِ وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوانِ تاباں میں جو قطعاتِ تاریخِ وفات دیے گئے ہیں ان میں مضمون ۱۱۴۷ھ (۱۷۳۴ – ۳۵ء) ، روشن رائے ۱۱۵۳ھ (۱۷۴۰ – ۴۱ء) ، شرف الدین پیام ۱۱۵۷ھ (۱۷۴۴ء) ، مہدی احمد ۱۱۵۷ھ (۱۷۴۴ء) ، نواب امیر خان انجام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء اور آخری قطعہ محمد علی حشمت متوفی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء کا ہے ۔ گویا ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء تک تاباں زندہ تھے ۔ محمد تقی میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تاباں نے ۱۱۶۲ھ اور ۱۱۶۵ھ (۱۷۴۹ء اور ۱۷۵۲ء) کے درمیان وفات پائی ۔

تاباں کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف غزلیات ہیں جبکہ تاباں کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، مثلث ، مخمس ، مسدس ، ترکیب بند ، تضمین ، مستزاد ، قصیدہ ، مثنوی ، قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں ۔ تاباں کا کلام انھی نئے شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا مظہر کے زیرِ اثر پروان چڑھے اور جس کے ممتاز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تاباں کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔ تاباں نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لیے زبان و بیان میں اُردو پن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اُردو کی جھنکار سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا چٹخارا اور مزا بھی اسی لیے زیادہ ہے ۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا یہی روپ چونکہ دورِ میر کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لیے تاباں اُردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ یہ اُردو پن کیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات کو شاہجہان آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

کی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اسے فطری ، جان دار اور موثر بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ تاباں کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچتی ہے ۔ جس انداز سے تاباں نے اپنے احساس و جذبۂ عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ فارسیت ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے ۔ اسی لیے تاباں کی زبان آج بھی ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سننے کی
کہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا بیاں اپنا

ہوا بھی عشق کی لگنے نہ دیتا میں اسے ہرگز
اگر اس دل پہ ہوتا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا

خزاں تک تو رہنے دے صیاد ہم کو
کہاں یہ چمن پھر کہاں آشیانا

بلبلو! کیا کروگے اب چھٹ کر
گلستاں تو اجڑ چکا کب کا

یہ زنجیریں بھی ساری توڑ اور زنداں بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح بپھرا ہے دیوانا

ہوئے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
اقرار ہے اس عشق کے انکار ہی بھلا

سبب کیا ہے کہ تم روٹھے ہو ہم سے
بتاؤ کیسا کیا ہم نے تمھارا

عجب احوال ہے تاباں کا میرے
کہ رونا رات دن اور کچھ نہ کہنا

سب ہو کے کرے غم سے ناشاد بہت رویا
راتوں کے تئیں کرکے فریاد بہت رویا

عالم میں تیرے عشق سے تاباں ہوا خراب
کیا تجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں

ہم تو آخر مر گئے رو رو تمھارے ہجر میں
سچ کہو اب بھی کبھی آتے ہیں تم کو یاد ہم

پوچھا جب اس سے کون ہے قاتل مرا بتا
کہنے لگا پکڑ کے وہ تیغ و سپر کہ ہم
نہ آیا رحم اس ظالم کو تاباں
غم اپنا اس سے کئی باری کہا ہم
سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تاباں
دو چار گھڑی رونا ، دو چار گھڑی باتیں
کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
کوئی زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
ہر چند تم سے حال ہمارا چھپا تو ہے
لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ سنا تو ہے
ڈھونڈا بہت پہ کھوج نہ پایا انھوں کا ہائے
معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وے کہاں گئے
جو ربط میں یکساں ہی رہے تا دمِ آخر
ایسا بھی زمانے میں کوئی یار ہوا ہے
دیکھا جو میری نبض کو کہنے لگا طبیب
مجنوں ہوا تھا جس سے یہ آزار ہے وہی
میری تقصیر تو کرو ثابت
روٹھنا بھی ہے بے سبب کوئی

یہ اشعار طرزِ یقین سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ یقین سے کہیں زیادہ ہے ۔ یقین کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گونج موجود ہے ، تاباں کے ہاں یہ اثر اُردو زبان کے لہجے میں چھپ گیا ہے ۔ تاباں کے ہاں اضافت کا استعمال کم ہے ۔ وہ فارسی علامتِ اضافت کے بجائے اُردو ''کا ۔ کی ۔ کے'' زیادہ استعمال کرتے ہیں ۔ یقین کے ہاں مضمون ملتے ہیں ، تاباں کے ہاں وارداتِ عشق کا اظہار ہے ۔ تاباں کی شاعری عشقیہ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ محدود ہے ۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دلِ عاشق پر گزرتی ہیں جن میں یادِ محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری ، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی ، کیفیاتِ ہجر اور آہ و فغاں شامل ہیں ۔ یہ عشق اوپری عشق ہے جو محبوب کی ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے ۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف ، فائز ، مبتلا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن 'ردِعمل کی تحریک' کے زیرِ اثر زبان کے نئے روپ اور جذبے کے ساتھ مخصوص اُردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

نکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ ان میں عام زندہ زبان کی توانائی نے نئی جان ڈالی ہے ۔ تاباں کا ایک موضوع تو وصفِ محبوب اور اظہارِ عشق ہے :

سب مرا دیوان ہے ان گل رخاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گلستاں کی طرح
مہ رویاں کی تعریف میں تو شعر کہا کر
تاباں ترا آخر کے تئیں نام بہی ہے

اور دوسرا موضوع مے پرستی ہے :

آرزو میں ہے کہ جب مرتا ہوں تو جائے گلاب
چھڑکیو تربت پہ میری آ کے اے ساقی شراب
گھٹا دوڑی ہے اے ساقی کرم کر
بھلا اس وقت مجھ کو آ کے ساغر
مے ہو چمن ہو ابر ہو جامِ شراب ہو
یا رب کبھو تو میری دعا مستجاب ہو
ساقی ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
قہر ہے اگر نہ دے اس وقت
جھوم آئی ہے کیا گھٹا ساقی

اور چونکہ شیخ ، زاہد ، ناصح ، محتسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع بھی تاباں کے ہاں اکثر آتا ہے ۔ تاباں میں تخلیقی اُپج اول درجے کی نہیں ہے ۔ خیال آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے ۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے کا پتا نہیں چلتا ۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا ۔ لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود یہ وہ رنگِ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے ۔ کسی دور کی عظمت ایک دو شاعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں ۔ ردِعمل کی تحریک نے دورِ میر کے لیے یہی کام کیا اور تاباں نے عام زبان کو ، اپنے مخصوص تیور اور لہجے کے ساتھ ، استعمال کر کے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا ۔ تاباں ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور پھر اسے آنے والی نسل کے تخلیقی مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں :

آبرو ، یکرنگ ، ناجی ، احسن اللہ نور نثر
ریختہ کہتے نہ تھے تاباں مرے سودا کی طرح

میر محمد باقر حزیں و ظہور(م ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) بھی نئی شاعری کی اسی تحریک کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاباں کے ہاں نظر آتی ہیں ۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاباں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے ، پھیلاتے اور عظیم آباد و مرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں ۔ انھوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خاں یقین کے جواب میں تھا ۔[65]

طرز دیوانِ یقین کی سخت مشکل ہے حزیں
دل کو خوں کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر محمد باقر حزیں ظفر اللہ خاں کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے ۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سپاہی پیشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ ہادی خاں حریف کی خدمت میں پہنچے ۔ نادر شاہ کی غارت گری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہوتے ہوئے عظیم آباد آگئے اور نواب زین الدین احمد خان ہیبت جنگ کی سرکار میں ملازم ہوگئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی ۔ عظیم آباد سے جہانگیر نگر (ڈھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بجائے ظہور تخلص اختیار کر لیا ۔ یہاں انھوں نے ساقی نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا ۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء[66] میں میر محمد وحید کی خدمت میں پورنیہ آ گئے ۔ یہاں دو تین سال رہ کر دنیا و مافیہا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانۂ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاقطاب حضرت شاہ مصطفیٰ جمال الحق کے روضے میں دفن ہوئے ۔[67] گردیزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوانِ رعنا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی ۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزیں کی وفات کے بارے میں یہی بات ”جان بجاں دادہ“ کے لفظوں سے اشارے میں کہی ہے ۔ احمد شاہ کا عہدِ حکومت ۱۱۶۱ھ سے ۱۱۶۷ھ/۱۷۴۸ء سے ۱۷۵۴ء تک رہتا ہے ۔ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء میں حزیں صولت جنگ کے ساتھ پورنیہ گئے اور دو تین سال بعد ترکِ دنیا کرکے وفات پائی ۔ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں (تاریخِ تکمیل ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزیں نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں وفات پائی ۔ شورش

عظیم آبادی ، حسرت عظیم آبادی اور ظہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں ۔

یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر جانجاناں کے ابتدائی استادی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم مرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں ۔ حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے[68] وہ اسی دیوان سے کیا گیا ہے جو دیوانِ یقین کے جواب میں حزیں نے ترتیب دیا تھا لیکن شورش ، عشقی اور دوسرے تذکروں میں جو انتخابِ کلام ملتا ہے اس میں زیادہ اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں ۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصناف سخن میں شاعری کی ہے ۔ حزیں کی شاعری ، ردِ عمل کی تحریک کے زیرِ اثر ، ایہام سے پاک ہے ۔ اس میں تاباں کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی ہے ۔ عشق اور کیفیاتِ عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

نہ ہوتا اس قدر خوباں میں گر وہ تندخو نازک
تو کب ہوتی ہماری شاعری کی گفتگو نازک

اس بے وفا کے عشق سے کچھ مجھ کو جس نہیں
پاؤں تلک بھی پانے مجھے دسترس نہیں

بے طرح دیوانگی پر عشق میں آیا ہے دل
دیکھیے اب زندگی کا کیا مرے اسلوب ہو

عاشقوں کے دل میں کب ہے صبر کی طاقت حزیں
نوحہ کرنے میں نہیں ان بے قراروں کا گناہ

میں چاہتا ہوں عشق کو چھپاؤں پہ کیا کروں
رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر مجھے

کچھ کٹے وصل میں کچھ ہجر میں گریاں گزرے
کیا مری عمر کے اوقات پریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اردوئے معلیٰ کا لہجہ رنگ گھول رہا ہے ۔ لفظوں کے استعمال میں احتیاط برتی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جو ردِعمل کی تحریک کا اثر ہے ۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے اشعار پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بہت زمانے کی بات ہے ۔ حزیں کے زبان و بیان ، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے ہیں ۔ بحیثیتِ مجموعی وہ دوسرے درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کا رنگِ سخن یقین و تاباں سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تاباں سے اوپر اٹھتے ہیں ۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور بہار و بنگال میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دیتے ہیں اور یہی ان کی اہمیت ہے۔

بہار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں جہاں حزیں کا نام آتا ہے وہاں دردمند کا نام بھی قابلِ ذکر ہے۔ محمد فقیہ دردمند (م ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع) کی اولیت یہ ہے کہ انھوں نے اردو زبان میں پہلا "ساقی نامہ" لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے برِ عظیم میں اس کا چرچا ہوا۔ آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ "اس کا ریختہ کا ساقی نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا۔"[۳۹] ردِ عمل کی تحریک فارسی طرزِ سخن کو اردو زبان میں جذب کرنے کی تحریک تھی۔ دردمند نے اپنے اردو "ساقی نامہ" میں ہیئت، مضمون اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساقی ناموں میں ملتی ہیں۔ فارسی ساقی نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحرِ متقارب میں لکھا جاتا ہے۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں، خصوصاً عہدِ جہانگیری میں، ساقی ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا۔ اسی مقبولیت کے پیشِ نظر مُلا عبدالنبی قزوینی نے "میخانہ" کے نام سے ساقی نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا۔ ساقی نامے میں ساقی اور مغنی کو مخاطب کر کے وصفِ مے بیان کرنے کے علاوہ ممدوح کی مدح بھی کی جاتی ہے، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے۔[۴۰] فارسی میں عراقی، امیر خسرو، حافظ شیرازی، جامی ہاتفی، وحشی یزدی، ثنائی، عرفی شیرازی، انسی مشہدی، فیضی، ملک محمد قمی، مولانا ظہوری، قزوینی استرآبادی وغیرہ کے ساقی نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ساقی نامے کے دو رخ ہیں۔ ایک مجازی اور دوسرا حقیقی۔ جب دربار میں ساقی نامہ بادشاہ کے حضور میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں قصیدے کا مزاج شامل ہو گیا اور ساتھ ساتھ مطرب و ساقی اور مے و موسیقی کے ذکر نے اہلِ دربار کو بھی گرما دیا۔ دوسری طرف مطرب و ساقی، گل و بلبل اور بہار و چمن کی علامات نے رنگِ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ دے دیا۔ یہی وہ دونوں سطحیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا جاتا رہا ہے۔ دردمند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ایک ایسا دور تھا جہاں ایک طرف شراب اور رقص و موسیقی کی محفلیں گرم تھیں اور دوسری طرف صوفیائے کرام عوام و خواص کی روحوں میں اترے ہوئے تھے۔ دردمند کے ساقی نامے نے بیک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب کیا۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ "اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے۔"[۴۱] ایک طرف رندِ خراباتی اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مربی، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجاناں بھی محظوظ ہوئے۔

دردمند کا ساقی نامہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے کا لکھا ہوا ہے۔ میر نے نکات الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے۔ "دیوان ولی"[۴۲] کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ترقیمے کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ ۱۱۵۹/۱۷۴۶ع سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم مخطوطے سے، جو ۱۱۴۷ھ/۳۵-۱۷۳۴ع کا لکھا ہوا ہے،[۴۳] یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ ۱۱۴۷ھ یا اس سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ شاہ حاتم نے بھی ایک "ساقی نامہ" لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخۂ لاہور میں سنہ کرم خوردہ ہے۔ فاضل مرتب نے قیاساً ۱۱۹۱ھ یا ۱۱۹۷ھ پڑھا ہے۔ نسخۂ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے لیا گیا ہے۔[۴۴] دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔ عزلت نے ۱۱۷۴ھ[۴۵]/۶۱-۱۷۶۰ع میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصورِ ماہ پر اعتراض بھی کیا۔ فتوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی "درِ معنوی" (۷۵-۱۱۷۴ھ/۶۱-۱۷۶۰ع) میں دردمند اور عزلت دونوں سے انحراف کر کے اپنا زاویۂ نظر پیش کیا۔[۴۶]

محمد فقیہ دردمند[ف] (م ۱۱۷۹ھ[۴۷]/۶۶-۱۷۶۵ع) جو اودگیر ضلع بیدر کے رہنے والے تھے، صغر سنی ہی میں (۱۱۳۶ھ/۲۴-۱۷۲۳ع) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد[۴۸] آ کر شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع) کے زیر سایہ تہذیبِ اخلاق و حسنات میں مشغول ہو گئے تھے۔[۴۹] اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

ف۔ گلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام محمد فقیر لکھا ہے (ص ۱۳۰) جو کتابت کی غلطی ہے۔ بیل نے اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری میں محمد تقی لکھا ہے اور یہی غلطی قاموس المشاہیر جلد اول ص ۲۳۷ میں بھی ملتی ہے۔ باقی سب معاصر تذکروں مثلاً نکات الشعرا، ریختہ گویاں، مخزن نکات، سروِ آزاد، چمنستان شعرا وغیرہ میں محمد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔

مجموعۂ کمالات ہوگئے ۔ مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر مباش غافل از احوالِ دردمند
لعلے است این کہ در گرہِ روزگار نیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر یافتہ" تھے[۷۹] اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق ساقی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

زہے پیر و مرشد زہے پیشوا
کوئی کیا کرے اوس کی مدح و ثنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خان کے ساتھ عظیم آباد میں رہے اور یہاں شورش کے ماموں میر محمد وحید سے بہت بڑھی اور جب خدمتِ دیوانی سے نواب غلام حسین کی بدلی ہوئی تو وہ دہلی چلے گئے ۔ وہاں شادی کی اور پھر دوسری بار نوازش محمد خان شہامت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی خان مہابت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آ کر ان کی سرکار سے منسلک ہوگئے اور یہیں وفات پائی ۔[۸۰] گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں دردمند کا سال وفات ۱۱۷۶ھ[۸۱]/۹۳-۱۷۶۲ء اور قلمی نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء[۸۲] درج ہے ۔ نساخ[۸۳] نے ۱۱۶۷ھ/۵۴-۱۷۵۳ء دیا ہے جو صریحاً کتابت کی غلطی ہے ۔ اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی خان کے ذیل میں دردمند کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء میں وفات پائی ۔[۸۴] تذکرۂ یوسف علی خان ۱۱۸۰ھ/۶۷-۱۷۶۶ء میں شروع ہوا اور ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ء میں مکمل ہوا ۔[۸۵] یوسف علی خان ، دردمند کے ذاتی دوست تھے اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا ۔ قاضی عبدالودود نے بھی اس تذکرے کے حوالے سے یہی سال وفات دیا ہے ۔[۸۶]

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی ۔ ایک طرف شاہ ولی اللہ اشتیاق اور مرزا مظہر جانجاناں کی صحبت و توجہ کا اثر ان کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عمدۃ الملک امیر خان انجام ، محمد علی خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے ۔ وہ اس دور میں ایک ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابلِ احترام سمجھی جاتی تھی ۔ اسپرنگر نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صفحات پر مشتمل تھا اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے ۔[۸۷] شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے سے پہلے ہی ان کا ساقی نامہ یہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے ابھی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہوگیا ۔[۸۸] ابراہیم خان خلیل نے ان کے اردو و فارسی دواوین کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے ۔"[۸۹] گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا ۔ البتہ دو اردو رباعیاں اور دو اردو شعر دیے ہیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے ۔[۹۰] دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دیے ہیں ۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں ۔ مرزا مظہر اسے بہت سنتے تھے ۔[۹۱] تذکرہ "طبقات الشعرا" میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے ، "گلزار ابراہیم" میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند[۹۲] میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے ۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا ۔ اس میں وہ زور بیان ، سلاست اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے ۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہبِ اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل کو گرمانے اور مجلس بپا کرنے کے لیے جہاں شاعری 'نقل' کا کام کرتی تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار ، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے ، زیادہ لطف دیتے تھے ۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شگفتہ کرنے کی بڑی قوت تھی ۔

دردمند کا "ساقی نامہ" فارسی ساقی ناموں کی ہیئت میں لکھا گیا ہے ۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے ، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے ۔ اس کے بعد بارہ اشعار "مدح مرزا مظہر" میں لکھے گئے ہیں ۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا ۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی :

کہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال
ہوا جب سے اس اس کا امتثال
محبت نے مجھ کوں کیا لاجواب
وگرنہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر "مدح محمد علی خان" میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں ۔ میر نے بھی ''کدام محمد علی خان دانست''۹۳ لکھا ہے ۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جانِ فصلِ بہار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل ، جب پھولوں سے باغ ، دشت اور پہاڑ لبریز ہیں ، بھولنے کی فصل ہے ؟ پھر لکھا ہے کہ :

اس آتش سے میرا نہ کر دل کباب
نہ کر میری طاقت کے زہرہ کو آب
کہ میں جاں بلب ہوں پیالے کی طرح
لگی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
ارے مجھ سے کیا جرم واقع ہوا
کہ دل تیرا مجھ سے جو یوں پھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جامِ شراب
نہ فریاد کا میری دیتا جواب
مرے عیش کا دفتر ابتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکرر نہ کر

اس کے بعد ۲۲ اشعار ''قسمیہ'' کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے قسمیں دی گئی ہیں ۔ اس کے بعد ۲۹ اشعار مفخریہ کے زیر عنوان لکھے گئے ہیں اور جتایا ہے کہ میرا سلیقہ و دم غنیمت ہے ۔ میرے وضع و اطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے ۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی نادری کا شکوہ کیا ہے ۔ اس کے بعد دس اشعار میں ''حکایت بر سبیل تمثیل'' لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے پر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لگن میں پڑا ہے ۔ پروانہ کہتا ہے :

مرا شمع سے یہ سندیسا کہو
اسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
یہی تھا میری قسمت میں جاں
قیامت تلک ہجر ، وصل ایک آں } (کذا)
جو تجھ کو میرا یہ خوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکایت کی کب ہے مجال

سراپا مزہ گرچہ آتش مصب ہے
سعادت مری تیری خواہش میں ہے
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تا ابد اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ''خطاب بہ زاہد'' کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں ساقی و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے :

ارے زاہد اے منکروں کے امام
ارے آبِ انگور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اسرار مے
نہ کر بے وثوقی سے انکارِ مے
زباں مت نکال اپنی خامے کی طرح
نہ چڑھ سر پر اتنا عمامے کی طرح
یہ محشر کے دن تیرے شانے سے ریش
بلائے سیہ ہو کے آوے گی پیش

اس کے بعد ۱۲ اشعار ''در تعریف اہلِ چمن'' لکھے گئے ہیں جن میں فصلِ گل کی شدت کا تاثر دیا گیا ہے ۔ اس کے بعد موسم بہار کا بھرپور نقشہ جما کر ''در اشتیاق گوید'' کے تحت ۴۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں جتایا ہے کہ :

ارے خانہ سوز مفت ہے یہ بہار
کہاں یہ نشہ پھر کہاں یہ خمار
کہ جیوں نقش بر آب ہے یہ جہاں
تنک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
نہ یہ مے نہ یہ باغ رہ جائے گا
نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
کوئی پی کے تب کیا کرے گا کباب

پھر ۲۲ شعر ''در ذوق راگ'' کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ ، موسیقی ، مطرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور جتایا ہے کہ اب تک مجھے صہبا سے ذوق تھا ۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن اب مجھے آگ کی پیاس لگی ہے اور راگ کی تشنگی گلوگیر ہے :

نہ چھوڑ اس طرح پیاس کے حال میں
ڈبو دے مجھے راگ کے تال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ ختم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو، جامی، عرفی، ملک قمی اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی پرکیف دردمندی، پیرایہ انداز میں چھپی ہوئی جذبات و کیفیات کی لہریں، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں قوت اظہار ایک نئی شان دکھاتی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیقی ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا "ساقی نامہ" اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگِ سخن فغاں کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

اشرف علی خان فغاں، ظریف الملک کوکہ خان بہادر یکہ تازہ جنگ[۹۳] (م ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ء) اس دور کے ایک اور قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے محمد شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے فغاں کو پنج ہزاری منصب اور کوکہ خان کے خطاب سے سرفراز کیا[۹۵]۔ فغاں دہلی میں پیدا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زیادہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہوں گے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۳۸ھ/۲۶-۱۷۲۵ء کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک ہجو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ عماد الملک نے ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کردیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو فغاں بھی اپنی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور "اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفرِ بنگالہ اختیار کیا۔"[۹۶]

"ہجو شاہ عبدالرحمٰن الہ آبادی" میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے فغاں نے احمد شاہ سے اپنے دلی تعلق اور بربادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے:

وہی ماہ تھا اور وہی شاہ تھا
غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا
ہی مجھ میں اس میں تھا راز و نیاز
کوئی اس میں محمود نہ کوئی ایاز
فلک نے یکایک ستم یہ کیا
دلِ شاہ کو داغِ حرماں دیا
نہ پہنچا کوئی واں مری داد کو
چلا تب تو میں مرشد آباد کو

"ہجو برادر" سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دلی سے مرشد آباد جانے لگے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا۔ دو فارسی رباعیات بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں۔ "ہجو بسنت خاں" سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لگے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملتا تھا۔ دہلی سے الہ آباد ہوتے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ایرج خان نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے۔[۹۷] ایک روز شجاع الدولہ نے از راہِ مذاق تپتا ہوا سکہ فغاں کے ہاتھ پر رکھ دیا۔ تکلیف سے فغاں کے آنسو نکل آئے۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن نواب کی اس حرکت سے اتنے آزردہ ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔[۹۸] اودھ میں وہ ویسے بھی خوش نہیں تھے۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انہیں نہیں ملتا تھا جس کا اظہار "ہجو راجہ رام نراین دیوانِ شجاع الدولہ بہادر" میں فغاں نے کیا ہے:

اللہ می دہالد و شیطاں نمی دہد
نواب می دہالد و دیواں نمی دہد

مبتلا نے لکھا ہے کہ ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور لاانتہا عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے۔[۹۹] عاشقی نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ عالم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمغا کے طور پر ملے۔[۱۰۰] اب

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور چین سے عظیم آباد میں ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۵-۷۶ء میں وفات پائی۔ فغاں کا مزار محلہ ڈھول پورہ عظیم آباد میں میر شاہ کی مسجد سے شمال کی جانب آغا حسینا کے چوراہے سے متصل باون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مفتون کا لکھا ہوا یہ قطعہ تاریخ وفات سنگ موسیٰ کے کتبے پر کندہ ہے:[۱۰۱]

کوکہ خان آں بہار باغ سخن
سوئے خلد بریں ز دنیا رفت
کرد مفتوں چو فکر تاریخش
گفت ہاتف "سرور دلہا رفت"

۱۱۸۶ھ

اشرف علی خاں فغاں خوش مزاج اور ظریف انسان تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ "بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے۔۔۔ آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے۔"[۱۰۲] راجہ ناگرمل پر "کھی کی منڈی کا سالا" اور حکیم معصوم پر "کاز کبراق" کے فقرے فغاں ہی نے چست کیے تھے۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغاں ظریف الطبع ہیں۔ اور ان کے لطائف و ظرائف مشہور ہیں۔[۱۰۳] امر اللہ الہ آبادی نے فغاں کے حوالے سے لکھا ہے[۱۰۴] کہ وہ خود کہتے تھے خوش طبعی اور سم ظریفی میں دہلی سے لے کر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و بذلہ گو سے نہیں ہارا لیکن ایک دفعہ ایک گانے والی سے شکست کھائی۔ ایک مجلس میں گانے والیاں حاضر تھیں۔ محفل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو جوتیاں اتار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے ہاتھ سے الجھ کر لٹک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی۔ فغاں نے حاضرین مجلس سے کہا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آتی ہیں تو اپنی "جلت" جدا نہیں کرتیں، ساتھ لاتی ہیں۔" اس نے دست بستہ عرض کیا کہ کنیز کا یہی حال ہے، لیکن حضور جب محفل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی "جنت" خدمتگاروں کے سپرد کرکے آتے ہیں۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے؟ عاشقی نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے[۱۰۵] کہ فغاں نے جب اپنا پختہ مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو باتوں باتوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی نشانی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ فلاں کا مکان ہے۔ فغاں کا ملازم وہاں کھڑا تھا۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے ذہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے۔ دریافت کرنے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر "دو پستان" بنوا دیے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودھ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خاں کا مکان ہے۔ فغاں یہ فقرہ سن کر بہت محظوظ ہوئے اور ملازم کو انعام سے نوازا۔

فغاں اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زیادہ توجہ اردو کی طرف تھی۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا[۱۰۶] جس کا انتخاب "دیوانِ فغاں" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ مطبوعہ دیوان چونکہ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور بیاضوں میں ایسی غزلیں، اشعار اور مثنویاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ابراہیم خاں خلیل نے اپنے تذکرے میں فغاں کی دو مثنویوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں۔[۱۰۷] صباح الدین عبدالرحمٰن نے "دیوانِ فغاں" کے مقدمے میں بھی ایسے کلام کی نشاندہی کی ہے۔[۱۰۸] ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فغاں نے اس زمانے میں لکھے جب یہ پریشان روزگار تھے۔ ان قصائد میں اپنی پریشانی، بے ثباتی دہر اور عبرت کے مضامین تشبیب میں باندھے ہیں۔ فغاں کے دیوان میں دس ہجویں اردو میں ہیں اور آٹھ ہجویہ رباعیات، ایک قطعہ اور راجہ رام نراین بہادر کی ہجو فارسی زبان میں ہیں۔ ان ہجویات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے فغاں کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی، اردو کلام کی طرح، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو فغاں کی زندگی میں تیار ہوا تھا۔ فغاں کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے۔

فغاں کی شاعری کا آغاز نوعمری میں ہوا اور ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل کہی۔ "دیوان زادہ" میں آٹھ غزلیں فغاں کی زمین میں ملتی ہیں۔ میر، گردیزی اور قائم نے فغاں کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے۔ میر نے لکھا ہے کہ فغاں قزلباش خاں امید کے شاگرد تھے۔[۱۰۹] شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خاں امید سے اصلاح سخن لیتے تھے[۱۱۰] اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا کم رتبہ ہے کہ فغاں کا، جو قلعہ معلیٰ کا پروردہ تھا، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین قیاس

نہیں ہے ۔ فغاں نے امید کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ امید کے ایک مصرع پر گرہ ضرور لگائی ہے ۔ برخلاف اس کے علی قلی خاں ندیم کی استادی کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے :

کیا فغاں سے پوچھتے ہو کون تھا حضرت ندیم
پیر تھا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، مرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے فغاں
دو دن کے بعد دیکھیو استاد ہووے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فغاں فارسی میں امید سے اور اردو میں علی قلی خاں ندیم سے مشورۂ سخن کرتے تھے ۔

فغاں نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایہام گوئی کی تحریک بے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر یقین کی شاعری کی دھوم تھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا ۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی ۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شعر گوئی میں مصروف تھے جن میں یقین ، تاباں ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی ۔ یہ سب نوجوان تھے ۔ اگر اس دور کی غزل میں فغاں کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے ۔ فغاں کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا ۔ فغاں کی یہ انفرادیت دراصل اس انداز نظر سے پیدا ہوتی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں ۔ یہ انداز نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی ندرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا کو سادہ بھی نہیں رہنے دیتا ۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے ۔ یہ فارسی پن اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور انداز نظر کی ندرت سے پیدا ہوا ہے ۔ فغاں اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یقین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں بہے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے ۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ ضرور ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

فغاں ریختہ کو جہاں میں بہت ہیں
کوئی تجھ سا دنیا میں پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرز فغاں کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریہ مجھے چشم تر ہنوز
نکلا نہیں ہے قطرۂ خون جگر ہنوز
کیا خاک سبز ہو مرا داغ جگر فغاں
ہیں موسم خزاں میں گل نو دمیدہ ہوں
نے شعلہ و نے برق و نہ اخگر نہ شرر ہوں
میں عاشق دل سوختہ ہوں ، تفتہ جگر ہوں
نفرین خلق و طعن عزیزاں ، جفائے غیر
سب کچھ مجھے قبول ہے پر تو جدا نہ ہو
کیا چھپاؤں میں نہیں چھپتی خبائے سوز عشق
پردۂ داغ جگر گویا چادر مہتاب ہے
غبار خاطر معشوق کب ہے کشتۂ ناز
فغاں کی خاک کو لے کر نسیم تو نہ گئی
یہاں تک گردش طالع تو آئی آزمائش میں
خط تقدیر بھی میری جبیں پر نقش باطل ہے
اس بستر موہوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
معلوم کسی کو نہیں انجام کسی کا
جی نکل جائے مرا کشمکش دام میں کاش
نہ گرفتار چمن ہوں نہ گرفتار قفس
ظالم ترے غرور کا ہوتا رہے حریف
یہ عجز و انکسار تو ہر بار کب تلک
تیری گلی میں ظالم مانند نقش پا ہوں
کیوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہ پا کو

ان اشعار میں اسلوب و انداز نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر فغاں کے معاصر شاہ قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں ۔ ادبی و شعری روایت کے تخلیقی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں ابھرتی ، حالانکہ حاوی ایک یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں ابھرتی ہیں اور اپنا وقت آنے پر آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و تنومندی پیدا کرتی ہیں ۔ فغاں کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا امکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لیتا ہے ۔ طرزِ فکر و ادا کی یہ انفرادیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود فغاں کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے ، جس میں بات کو نئے رخ سے دیکھنے کے تیور موجود ہیں ۔ فغاں کے ہاں مضمون آفرینی ، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوئی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں ۔ سودا نے فغاں کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور اپنی لے کو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے ۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ :

سودا قمارِ عشق میں شیریں سے کوہکن
بازی اگرچہ پا نہ سکا ، سر تو کھو سکا
کس منہ سے پھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے روسیاہ تجھ سے تو یہ بھی نہ ہو سکا

فغاں کے اس قطعے سے متاثر ہو کر کہا ہے :

سوتا شبِ فراق میں آرام سے فغاں
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا یار کو
کیوں کر پڑی تھی لینڈ تجھے ، کیونکہ سو سکا

سودا نے یہ طویل قطعہ :

سودا فغاں کو خط یہ لکھا اس کے یار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی

فغاں کے اس شعر پر لکھا ہے :

شکوہ تو کیوں کرے ہے مرے اشک سرخ کا
تیری کب آستیں مرے لوہو سے بھر گئی

اسی طرح سودا کا یہ قطعہ :

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ سمجھ کے ہے
عالم میں رسم نامہ و پیغام پر کہیں

فغاں کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے :

خط دیجیو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
لیتا نہ میرے نام کو اے نامہ بر کہیں

فغاں نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے :

فغاں کون اب خریدارِ سخن تھا
اگر یہ حضرتِ سودا نہ ہوتا

ان مثالوں[۱۱۱] سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے مختلف مزاج اور الگ طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی فغاں شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے ۔ کلامِ فغاں کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں ، سودا کی طرح ، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں ۔ دوسری قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناہمواری نہیں بلکہ ، درد کی طرح ، معیار کی یکسانیت ملتی ہے ۔ تیسری بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلیقے ، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ فغاں کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے ۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے ۔ فغاں کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں ۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح پیوست و مربوط ہے ۔ وہ مشکل زمینوں میں بھی اتنی بے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات فغاں کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں ۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انھی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔ فغاں کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھیے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اردو شاعری کو ایک نیا رنگ اور نکھار دے رہی ہے اور دورِ آبرو کی شاعری سے یہ شاعری کتنی مختلف اور کتنی آگے بڑھ گئی ہے :

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئینے کو
جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا
جدائی میں اگر آنکھیں نہ روتیں
تو ہرگز رازِ دل افشا نہ ہوتا
ہجراں میں یہ دل تجھ کو کر یاد بہت رویا
جب وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا
گو بزمِ غیر میں نہیں لایا زباں پہ نام
دل میں ہزار بار تجھے یاد کر چکا
یعقوب کو عزیز ہے یوسف کا پیرہن
یوسف ہو جس کے پاس اسے پیرہن سے کیا

نہ آنسو مری چشم میں کم رہے ہیں
خدا جانے کس واسطے تھم رہے ہیں

مت خاک میں تو مجھ کو ملا یار کہ جوں اشک
میں دیدۂ تحقیق کا منظورِ نظر ہوں

آخر اس منزلِ ہستی سے سفر کرنا ہے
اے مسافر تجھے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں

صیّاد راہِ باغ فراموش ہو گئی
کنجِ قفس سے مت مجھے آزاد کیجیو

باغ و بہار جس کی نظر میں خزاں لگے
تو ہی بتا کہ یہ دلِ وحشی کہاں لگے

آوے تو زندگی ہے نہ آوے تو ہا نصیب
جیتا رہے وہ یار ہمارا جہاں رہے

جاگا کوئی نہ خوابِ عدم سے کہ پوچھیے
آسودگانِ خاک میں بیدار کون ہے

باقی رہی فغاں ترے دل کی شگفتگی
اس گل کو کیا ہوا کہ نہ بو ہے نہ رنگ ہے

کسے تو ڈھونڈتا پھرتا ہے اے فغاں تنہا
کہ اس سرا کے مسافر تو گھر گئے اپنے

جو چہچہے چمن میں مچاتے تھے روز و شب
وہ مرغ تو قفس میں گرفتار ہو چکے

یہاں تک میں ہوا خاطرِ عالم سے فراموش
پھر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام بھی ہے

صبحِ وصال شامِ غریباں ہوئی فغاں
جاگے بہت یہ آخرِ شب آنکھ لگ گئی

شبِ فراق میں اکثر میں آئنہ لے کر
یہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آتا ہے

پھرا نہ راہِ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھیں
مسافرو کہو منزل پہ کیسا گزری ہے

ہم نے دیوانِ فغاں سے یہ چند شعر کسی کاوش کے بغیر یوں ہی چن لیے ہیں ۔ ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعر کی تخلیقی قوت طرز و خیال کو نئی زبان کے پیکر میں کس تنومندی کے ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں مرغ و آشیانہ ، زلف و زنجیر ، صید ، صیاد و قفس ، خزاں و بہار ، دل و جگر ، عدم و منزل ، یوسف و پیراہن اور اس قسم کی بے شمار علامات فارسی سے آ کر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں ۔ اس دور کی شاعری نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتماد بھی حاصل ہو گیا ۔ اس روایت کو بنانے والوں میں فغاں کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تازگی میں آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے :

کیوں کریں غیر کے مضموں کو فغاں ہم موزوں
تازگی ہووے سخن میں یہ کمال اپنا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے :

مت دردِ دل کو پوچھ بقولِ فغاں ، بیان
”اک عمر چاہیے مرا قصّہ تمام ہو“

خواجہ احسن الدین[1] خان بیان (م صفر ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۸ء) بھی شعرا کی

---

[1] قائم نے مخزن نکات میں ، گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں میں اور میر حسن نے تذکرہ شعرائے اردو میں بیان کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے ۔ حیرت نے مقالات الشعرا میں ، یکتا نے دستور الفصاحت میں ، قائم نے مجموعۂ نغز میں اور مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں خواجہ احسن الدین خان لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گویوں کے ذیل میں کر چکے ہیں ۔ بیان کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہمدم نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیان کا نام احسن الدین خان لکھا ہے ۔ اپنے دیوان کے دیباچے میں ”سرآمد سخن آرائی جہان استادِ زمان احسن الدین خان بہادر“ لکھا ہے اور اپنے قصیدے ”در مدح استاد“ میں بیان کا نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے :

کون یعنی احسن الدین خان بہادر کی جناب
ہے بیان جس کا تخلص فخر دے جو شعر کو

لچھمی نرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے ”شامِ غریباں“ (مرتبہ اکبر الدین صدیقی ص ۵۰ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ء) میں بھی خواجہ احسن الدین خان ہی لکھا ہے ۔ شفیق اور بیان دونوں آصف جاہ ثانی کے دربار سے ایک ہی زمانے میں وابستہ تھے ۔ (ج ۔ ج)

اُسی نسل سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر پروان چڑھی۔ بیان اکبر آباد میں پیدا ہوئے[112] اور دہلی میں تربیت پائی ۔ جس زمانے میں بیان نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی بول رہا تھا ۔ بیان نے بھی مرزا مظہر سے رشتہ' شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف اس شعر میں کیا ہے :

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا بیان
کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

یقین کی غزل پر "دیوانِ بیان" میں جو مخمس ملتا ہے اس کے آخری بند سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی ۔ ان کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعہ' تاریخ بھی موجود ہے ۔ بیان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید مولانا فخر الدین دہلوی (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع)[113] کے تھے ۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے پیر و مرشد کا ذکر کیا ہے :

تجھ کو کس نام سے اے فخر مرے یاد کروں
باپ ہے ، پیر ہے ، مرشد ہے ، خدا ہے کیا ہے[114]

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا پیشہ ندیمی تھا ۔ بیان نے بھی یہی پیشہ اختیار کیا ۔ قائم نے لکھا ہے کہ "مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا تھا ۔"[115] جب تک اشرف علی خاں فغاں دہلی میں رہے بیان ان سے وابستہ رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ع) کے بعد جب فغاں مرشد آباد چلے گئے تو بیان بے روزگار ہوگئے ۔ قائم نے لکھا ہے کہ "اس سے پہلے کہ جب کوکہ خاں (فغاں) دہلی میں تھے بہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی ، آج کل بے کار ہے ۔"[116] شاہ محمد حمزہ مارہروی (م ۱۱۹۸ھ/۸۴-۱۷۸۳ع) نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۴ھ/۷۱-۱۷۷۰ع میں بیان نواب غازی الدین خاں عماد الملک کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے ۔[117] ۱۱۷۶ھ/۶۳-۱۷۶۲ع تک سودا کا عماد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے ۔ اس کے بعد وہ مہربان خاں رند سے وابستہ ہوگئے تھے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا کو رند نے عماد الملک سے مانگ لیا تو کچھ عرصے بعد بیان اس سے وابستہ ہوگئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہوگیا ۔ جب عماد الملک دکن کی طرف روانہ ہوا تو بیان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ع میں عماد الملک سورت پہنچ کر حج کے لیے روانہ ہوا تو بیان یہیں رہ گئے اور سورت

سے حیدر آباد دکن آ گئے ۔ بیان کے ایک شعر میں سیرِ گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے :

اپنے ہی شہر میں وہ ماہ جبیں جن کو ملے
سیرِ گجرات کو وے جائیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے :

"خواجہ احسن الدین خاں بیان تخلص جہاں آبادی کہ از چندے وارد حیدر آباد است ، می گوید :

اقدس پاک ذات میر رضی
کہ بنازد باو زمین و زمان

سالِ تاریخ بعدِ رفتنِ او
رضی اللہ عنہ گفت بیان"[118]

"رضی اللہ عنہ" کے اعداد ۱۲۰۱ میں سے اگر "او" کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۴ھ برآمد ہوتا ہے ۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آئے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا ۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف جاہ ثانی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے ۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "حکم" کے انتظار میں ہیں :

گر میری خبر پوچھیں بیاں حضرتِ آصف
کہیو اسی کوچے میں بدستور پڑا ہوں

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے :

سارے دکھن میں گھر بہ گھر نوبت
تیری دولت لنظام بساجے ہے
کبھی نوبت بیان کی بھی پہنچے
نہ بھی تیرا غلام بساجے ہے

اگر "چندے" سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع میں حیدر آباد پہنچے ، اور طویل انتظار کے بعد آصف جاہ ثانی کے متوسل ہوئے ۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف جاہ ثانی کے حوالے سے ۱۲۰۴ھ (۹۰-۱۷۸۹ع) سے پہلے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا ۔ سب سے پہلا حوالہ مثنوی "موش نامہ" ہے جو بانگل میں لکھی گئی ۔ بانگل جنوبی ہند کا

ایک مشہور قلعہ تھا جہاں آصف جاہ ثانی ۱۲۰۳ھ میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر جاہ کی قیادت میں سرلنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔[119] مدحیہ مسدس اور قصائد کے علاوہ ایک دعائیہ مخمس ۱۲۱۰ھ (۹۶-۱۷۹۵ء) کا بھی ملتا ہے جس سے آصف جاہ ثانی سے ان کے توسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے مہینے میں جمعہ کے دن ۱۲۱۳ھ/جولائی یا اگست ۱۷۹۸ء کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدم نے قطعہ تاریخ وفات لکھا[120]:

ماہ صفر بہ جمعہ از دہر چوں بیان رفت
برد نالہ از تہِ دل تا اوج آسمان رفت
تاریخ رحلت او ہمدم چو جستم از دل
نالید و گفت ہاتف "استاد از جہان رفت"

۱۲۱۳ھ

بیان خوش صورت و خوش سیرت انسان تھے۔[121] ان کے حسن اخلاق و مروت کی معاصر تذکرہ نویسوں[122] نے تعریف کی ہے۔ ۱۱۶۵ھ/۵۲-۱۷۵۱ء تک بیان دہلی کے قابلِ ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور میر اس سلسلے کے شعرا سے اپنی گروہ بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پرخاش بھی رکھتے تھے۔ گردیزی نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا ترجمہ بھی موجود ہے جس میں ان کے "فہم و فراست اور معنی ایجاد طبع" کی تعریف کی ہے۔ عشقی نے ان کی فصیح البیانی اور زبان دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مسلّم جانتے ہیں۔"[123] فن شاعری پر بیان کی گہری نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انھوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔[124] کم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اسی لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، مسدس، مخمس، نعت، مراثی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یابس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری محفل میں بیان کے اس شعر پر:

آسمان پر دستِ قدرت نے لکھی ہے اس کی مدح
تا سمجھ جس کے تئیں کہتے ہیں سب خطِ استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسمان پر خط استوا کہاں ہوتا ہے؟ وہاں بیان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے۔ انھوں نے معترض سے کہا کہ یا تم اس شعر کو سمجھے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی، اور اگر ایسا نہیں ہے تو بیان تمھاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے۔ بیان تک یہ بات پہنچی تو انھوں نے "ردالایراد" کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاقانی، فیضی، صائب، شیخ ابونصر اور رضی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسمان پر خط استوا کا ذکر آیا تھا۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبانی میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے۔ 'ردعمل کی تحریک' بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور فنی باریکیاں اُردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اُردو میں ملایا کہ خود اُردو زبان کے شعری و ادبی نقوش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا۔ یہ کام میر، درد اور سودا نے بھی کیا اور یہی کام قائم، سوز، بیان، تاباں، حزیں وغیرہ نے بھی کیا۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اُردو پن نمایاں رہا اور دیکھتے ہی دیکھتے اُردو شاعری نے نئی قوت حاصل کرکے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی۔ بیان کی شاعری بھی، فارسی اثرات کو فنی و فکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا۔ یہ کام صرف بیان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا۔ میر، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے۔ میر اور بیان میں، رجحان کی یکسانیت کے باوجود، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ بیان بھی عشق کے شاعر ہیں۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دنیا آباد ہے:

جھانک تک باغِ دل میں اپنے میاں
اس چمن میں بھی کم بہار نہیں

ہائے دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہمارا ہے سینہ کہ آتش کدہ ہے
الٰہی کہاں تک یہ جلتا رہے گا

آتا تھا کچھو ہمیں بھی کبھو شعر یا سخن
اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بھلا دیا

یہ لوگ منع جو کرتے ہیں عشق سے مجھ کو
انھوں نے یار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا

اشک یوں تھم رہا ہے مژگاں پر
کوئی موتی پرو نہیں سکتا

غنچوں کو صبا کہیو کہ آہستہ کھلیں
ظالم یہ مرے وہ شوخ سوتا ہے گا

ہر چند تیرے عشق میں رسوا ہوا بیاں
لیکن تجھے تو شہرۂ آفاق کر دیا

ہمارا ضعفِ بصارت ہے مانعِ دیدار
وگرنہ سامنے آنکھوں کے یار ہے موجود

کوئی نہ لالہ رخوں میں ہے گلبدن ایسا
نہیں ہے پھولوں میں جیسے گلاب کا سا پھول

رخصت کرے ہے سی مر گئے ہم
ایدھر گئے تم ، ادھر گئے ہم

ہماری بھی کہانی کل بیاں یوں ہی بنا دیں گے
کہ جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بناتے ہیں

وقت آنے کو اپنے تو مت پوچھ
مجھ کو کس آن انتظار نہیں

مومن نہ کافر اور نہ سید نہ شیخ ہے
عاشق کی پوچھیے تو کوئی ذات ہی نہیں

میں کی تھی سعی اشک چھپانے کی زور فکر
سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں

وہ روز کون سا ہے نہیں جس کو شب بیاں
یہ ہجر کا ہے دن کہ جیسے رات ہی نہیں

سو برس میں نہ نکلے دل کی خلش
اور نکلے تو آن میں نکلے

میں ست گام قافلۂ عمر تیز رو
تنہا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے

کیدھر ہے کہاں ہے خوش دل تو
ہم سے بھی کبھو تو آشنا تھی

دل ہمارا کہ گھر یہ تیرا ہے
کیوں شکست اس مکاں پر آئی ہے

کیدھر گیا کہاں ہے فرہاد
عشق سے نام چلا جاتا ہے

ہائے طلب کھینچ کے بیٹھوں کہاں
عالم نشئی کو بھی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی زبان بہت صاف اور سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے ۔ لہجے میں شگفتگی اور سنجیدگی ملی جلی ہیں ۔ لے نرم اور مترنم ہے ۔ اکثر شعر ، خصوصاً چھوٹی بحر میں ، ایسے ہیں جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتے ہیں ، جن میں بیان کی رچاوٹ اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس سطح پر بیان کی شاعری کا مقابلہ تاباں یا یقین سے کیجیے تو یقین کے ہاں فارسیت کا زیادہ احساس ہوتا ہے ۔ تاباں کے ہاں فکر و احساس اور موضوعاتِ شاعری محدود ہیں لیکن بیان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع ہے ۔ بیان کا دیوانِ غزل درد سے بھی زیادہ مختصر ہے ۔ اس میں درد کی سی رچاوٹ اور بلندی تو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسانیت ضرور ہے ۔ یہ یکسانیت اس فنی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے بیان کو کم گو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ ایک معیار بھی پیدا کیا ۔ ان کی سادگی میں ریاض شامل ہے ۔ اسی تخلیقی و فنی عمل سے بیان نے اس دور کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے میں حصہ لیا ہے ۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باتیں کر رہے ہوں ۔ شعر میں مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن بیان نے اسے خوبی سے نبھایا ہے ۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے :

شب مرا شورِ گریہ سن کے کہا
"میں تو اس غل میں سو نہیں سکتا"

رو کے میں اس سے کہا "مرتا ہے یہ بیمار آج
مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ "پھر اس کا علاج؟"
بات کچھ اس کی نہ سمجھا، ڈر سے میں کہتا تو تھا
"بندہ پرور یوں ہی ہے جس طرح فرماتے ہو تم"

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ کرنے کی قوت موجود ہے۔ انھوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کہی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ جعفر علی حسرت کے دواوین کو دیکھیے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمینوں میں ملتی ہیں جنھیں پڑھتے ہوئے یہ سنگلاخ زمینیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ یہ لکھنوی مزاج ہے۔ بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا ہے۔ یہ دہلوی مزاج ہے۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو بحیثیت مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر، درد اور سودا نے اس رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا جیوٹ شاعر بھی دوسرے درجے کے شاعروں کی پہلی صف میں آ کھڑا ہوتا ہے۔ بیان، قائم کے بعد کی صف میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں جنھوں نے اردو غزل کی روایت کو مانجھ کر صاف کیا اور نکھارا ہے۔ ان کی غزل میں وہ آوازیں دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں:

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے
سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول جاتے ہیں۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں۔ جب بیان کہتے ہیں:

کیسا ہوا عرش پر گیسا نالہ
دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو یہاں بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول جاتے ہیں۔ دراصل اس دور پر میر، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں کہ دوسرے سارے شعرا ان کے سامنے دب جاتے ہیں۔ وہ امکانات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں ادھوری شکل میں ابھرتے ہیں انھیں میر، درد، سودا اپنے تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور ادھورے کو چھوڑ دیتے ہیں۔ بیان بھی اسی لیے اس دور کے ادھورے شعرا میں سے ایک ہیں۔

بیان نے قصیدے، مخمس، مسدس، نعت، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے۔ البتہ رباعی کی صنف میں فنی لحاظ سے وہ یقیناً قابل توجہ ہیں۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور پر اثر ہیں اور اگر انھیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا ہے، لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخ ادب میں قابل ذکر بناتی ہے۔

رد عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنھوں نے اپنی طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک ایسی صورت عطا کی جسے نئی نسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں، نئے رنگ بھر کر مکمل کر دیا۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

١- کلیات طیبات: ص ١٣، مطبع مجتبائی دہلی ١٣٠٩ھ۔
٢- تذکرہ بے نظیر: سید عبدالوہاب افتخار، ص ١١٦، مطبوعات جامعہ الہ آباد ١٩٤٠ع۔
٣- سرو آزاد: غلام علی آزاد بلگرامی، ص ٢٣١، مطبوعہ رفاہ عام لاہور ١٩١٣ع۔
٤- ایضاً: ص ٢٣٢۔
٥- دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطۂ جواہر: ص ٣، مطبع مصطفائی کانپور ١٢٧١ھ۔
٦- ایضاً، ص ٢۔
٧- کلیات طیبات: ص ١٣، مطبع مجتبائی دہلی ١٣٠٩ھ۔

۸- معمولات مظہریہ : ص ۹-۵ ، مطبع نظامی کانپور ۱۲۷۱ھ -
۹- ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۴۰ع -
۱۰- سرو آزاد : ص ۲۲۱ -
۱۱- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع -
۱۲- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
۱۳- سفینۂ خوشگو : بندرابن داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
۱۴- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۹۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
۱۵- گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۳۴ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن -
۱۶- تذکرۂ ریختہ گویان : گردیزی ، ص ۱۳۱ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۱۷- مکتوبات شاہ ولی اللہ : مرتبہ مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور - سنہ ندارد -
۱۸- کلمات طیبات : مکتوب ۱۳ ، ص ۲۹ ، مطبع مطلع العلوم ، مراد آباد ، ۱۸۹۶ع -
۱۹- کلمات طیبات : مکتوب ۱۳ ، ص ۲۹ -
۲۰- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ خلیق انجم ، ص ۳۶ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
۲۱- کلمات طیبات : خط ۳۰ ، ص ۳۶ -
۲۲- ایضاً : ص ۳۶ -
۲۳- مرزا مظہر جانجاناں اور اُن کا اُردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۲۳ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
۲۴- معمولات مظہریہ : ص ۱۳۹ -
۲۵- تذکرہ عشقی : (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
۲۶- دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطۂ جواہر : ص ۳ -
۲۷- نکات الشعرا : ص ۵ -

۲۸- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۸۳ - ۸۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -
۲۹ ، ۳۰- دیوان مرزا مظہر جانجاناں : (مقدمہ) ص ۴ -
۳۱- ایضاً : ص ۴ -
۳۲- مقالات شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۹ع -
۳۳- مرزا مظہر جانجاناں کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق انجم ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
۳۴- تذکرہ مسرت افزا (امراللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳) کا یہ لکھنا کہ "دیوان فارسی و ریختہ مرتب دارد" کسی طرح درست نہیں ہے - معاصر پٹنہ ، جلد ۱ ، ص ۷ -
۳۵- مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا اُردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۲۹۱ — ۳۴۰ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
۳۶- مجمع النفائس (قلمی) : مخزونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -
۳۷- معمولات مظہریہ : ص ۱۶ -
۳۸- دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس رامپور ۱۹۴۳ع -
۳۹- دستور الفصاحت : ص ۱۲۳ -
۴۰- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۴۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
۴۱- دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ، ۶۷ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ع -
۴۲- تذکرہ مسرت افزا : امر اللہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر پٹنہ بہار -
۴۳- نکات الشعرا : ص ۸۳ تا ۹۳ -
۴۴- ایضاً : ص ۵ -
۴۵- ایضاً : ص ۹۳ -
۴۶- مجموعۂ نغز : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۵ (جلد سوم) ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
۴۷- دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۳۸ ، ۳۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -
۴۸- اورینٹل بایو گرافیکل ڈکشنری : ص ۴۱۹ ، ایڈیشن ۱۸۹۴ع -

۴۹- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۵۰- تذکرہ عشقی (دو تذکرے ، مرتبہ کلیم الدین احمد) جلد دوم ، ص ۳۳۱ ، مطبوعہ پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -

۵۱- تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۴۰ع -

۵۲- تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۲۳ ، معاصر پٹنہ -

۵۳- تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ -

۵۴- تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۴۰ ، پٹنہ بہار ۱۹۶۳ع -

۵۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ع -

۵۶- دیوان یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۲ - ۶۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ع -

۵۷- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۳۵ -

۵۸- نکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ -

۵۹- تذکرہ ہندی : ص ۳۸ -

۶۰- تذکرہ شورش (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۱۰۱ -

۶۱- دیوان تاباں : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ع -

۶۲- دیوان تاباں : ص ۲۴۷ تا ۲۴۹ -

۶۳- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۱۶۹ - ۱۹۵ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ع -

۶۴- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۶۶ - ۶۸ -

۶۵- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۲۲۱ -

۶۶- سیر المتاخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، نولکشور -

۶۷- تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۲۲۱ ، جلد دوم ، ص ۵۸ -

۶۸- انتخاب سخن : حسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۳۵ - ۳۶ ، احمد المطابع کانپور -

۶۹- سرو آزاد : ص ۲۳۳ -

۷۰- میخانہ : ملا عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی ، مرتبہ محمد شفیع ، دیباچہ ، ص ید ، عطر چند کپور اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۶ع -

۷۱- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -

۷۲- دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ - ۱۹۲ ، شمارہ نمبر ۵ ، سہ ماہی غالب کراچی -

۷۳- گلشن ہند : از سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ ص ۹۵ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ع -

۷۴- دیوان زادہ (نسخہ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -

۷۵- "بیان ظہور" سے اس کا سال تصنیف برآمد ہوتا ہے -

۷۶- ساقی نامہ دردمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، سہ ماہی 'اردو' اورنگ آباد ، جولائی ۱۹۳۳ع -

۷۷- اے کیٹالاگ اوف عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپرنگر ، ص ۱۹۳ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۷۸- گل رعنا : لچھمی نرائن شفیق : (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ع -

۷۹- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ -

۸۰- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ - گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب پٹنہ - مسرت افزا : مطبوعہ معاصر ، ص ۲۷ -

۸۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ -

۸۲- گلزار ابراہیم : (قلمی) ورق ۸۹ الف - رضا لائبریری رامپور -

۸۳- سخن شعرا : عبدالغفور نساخ ، ص ۱۶۰ ، مطبع نولکشور -

۸۴- اے کیٹالاگ اوف دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس ، ص ۱۹۳ ، کلکتہ ۱۸۵۴ع -

۸۵- ایضاً : ص ۱۹۲ -

۸۶- مضمون مطبوعہ "ہماری زبان" علی گڑھ ، ص ۹ — ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ع -

۸۷- اے کیٹالاگ : اسپرنگر ، ص ۲۸۸ -

۸۸- تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ص ۳۰۹ -

۸۹- گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ -

۹۰- تذکرہ ریختہ گویاں : ص ۹۱ تا ۹۳ -

۹۱- مجموعہ نغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ع -

۹۲- ساقی نامہ ؛ ص ۵۸۸ — ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی اُردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۴ع -

۹۳- نکات الشعرا ؛ ص ۱۲۵ -

۹۴- یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے قلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں - دیوان فغاں ؛ مرتبہ صباح الدین عبدالرحمٰن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ع -

۹۵- مخزن نکات ؛ ص ۱۵۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۹۶- مخزن نکات ؛ ص ۱۵۸ -

۹۷- مقالات الشعرا ؛ قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۹۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۹۸- تذکرہ ہندی ؛ غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۹۰ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۹۹- گلشن سخن ؛ مردان علی خان مبتلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۱۰۰- نشترِ عشق ؛ (قلمی) حسین قلی خان عاشقی ، ورق ۶۶۴ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -

۱۰۱- نواب اشرف علی خان فغاں ؛ سید تقی احمد ارشاد ، ص ۴۲ ، سہ ماہی صحیفہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ع -

۱۰۲- نکات الشعرا ؛ ص ۷۸ -

۱۰۳- تذکرہ شعرائے اُردو ؛ ص ۱۱۵ -

۱۰۴- تذکرہ مسرت افزا ؛ ص ۱۵۱ -

۱۰۵- دستور الفصاحت ؛ حکیم سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، حاشیہ ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ع -

۱۰۶- گلشن سخن ؛ مردان علی خان مبتلا ، ص ۱۷۹ -

۱۰۷- گلزار ابراہیم ؛ علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۲۳۶ - ۲۳۸ ، دائرۂ ادب ، پٹنہ بہار -

۱۰۸- دیوان فغاں ؛ مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمٰن ، ۵۱ — ۹۴ ، انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ع -

۱۰۹- نکات الشعرا ؛ ص ۷۸ -

۱۱۰- چمنستان شعرا ؛ ص ۴۸۲ -

۱۱۱- دیوان فغاں ؛ مقدمہ ص ۴۰ تا ۴۲ -

۱۱۲- مقالات الشعرا ؛ قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۷۲ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۱۱۳- این اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری ؛ ٹامس ولیم بیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۶۵ع -

۱۱۴- دیوان بیان مرتبہ ثاقب رضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون "کلامِ بیان" میں درج کی ہے - اُردوئے معلی ؛ مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ع -

۱۱۵- مخزن نکات ؛ مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع -

۱۱۶- ایضاً -

۱۱۷- نص الکلمات ؛ (قلمی) ورق ۱۸۴ الف ، بحوالہ دستور الفصاحت ، ص ۸۳ -

۱۱۸- شام غریباں ؛ لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی ، ص ۴۵ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ع -

۱۱۹- احسن اللہ خان بیان ؛ از سخاوت مرزا ، سہ ماہی 'اُردو نامہ' شمارہ ۱۶ ، کراچی ۱۹۶۴ع -

۱۲۰- دیوان ہمدم ؛ گلاب چند ہمدم ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار نواب شمس الدولہ حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -

۱۲۱- تذکرہ ریختہ گویاں ؛ فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -

۱۲۲- مقالات الشعرا ؛ حیرت اکبر آبادی ، ص ۷۲ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ع -

۱۲۳- دو تذکرے ؛ (جلد اول) ، ص ۸۴ -

۱۲۴- مجموعۂ نغز ؛ (جلد اول) ص ۱۲۴ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۵۹ "نام و تخلص او گویا عنایت ترجمان اسم و رسم مولانائے رومی است کہ پانصد سال پیش ازیں در دفتر ششم مثنوی ارشاد فرمودہ و کرامتے نمایاں بمقدار انجمن استقبال وا نمودہ یعنی :

جان اول مظہر درگہ شہ
جانجاں خود مظہر اللہ شد"

ص ۳۶۰ "در عشرہ اولیٰ مأیۃ ثانیہ بعد الف ولادتش اتفاق افتاد ۔"

ص ۳۶۰ "امروز کہ ہزار و صد و ہفتاد ہجری است و عمر بشصت رسیدہ ۔"

ص ۳۶۰ "کہ در سال شانزدہ از عمر بر روئے این خاکسار غبار یتیمی نشست ۔"

ص ۳۶۰ "در ہزار و صد و سیزدہ ولادت فقیر اتفاق افتادہ ۔"

ص ۳۶۰ "ولادت باسعادت در ۱۱۱۱ ہجریست و باولے سیزدہ چنانکہ حضرت ایشان در مکتوبے نوشتہ اند ۔ اما روایت اولیٰ مطابق حساب عقود و رشتہ سالگرہ و موافق قول حضرت ایشانست کہ در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرمودہ کہ امروز کہ ہزار و صد و ہفتاد ہجریست و سالت عمر بشصت رسیدہ صحیح می نماید ۔"

ص ۳۶۰ "شب جمعہ یازدہم شہر رمضان المبارک بود ۔"

ص ۳۶۱ "برجادہ شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت بچنین استوار و مستقیم باشد . . . درین جزو زمان مثل ایشان در بلاد مذکور یافتہ نمی شود مگر در گزشتگان بلکہ در ہر جزو زمان وجود این چنین عزیزان کمتر بودہ است چہ جائے این زمان کہ پر فتنہ و فساد است ۔"

ص ۳۶۱-۶۲ "حقیقت بت پرستی اینہا آنست کہ بعض ملائکہ کہ بامر الٰہی در عالم کون و فساد تصرفے دارند یا بعض ارواح کاملان کہ بعد ترک تعلق اجساد آنہا را درین النشاء تصرفے باقیست یا بعض افراد احیا کہ بزعم اینہا مثل حضرت خضر علیہ السلام زندۂ جاوید اند صور آنہا ساختہ متوجہ بآن می شوند و بسبب این توجہ بعد مدتے مناسبتے بصاحب آن صورت بہم می رسانند و بنابرآن مناسبت حوائج معاشی و معادی خود را ادا می سازند و این عمل مشابہتے بذکر رابطہ دارد کہ معمول صوفیہ اسلامیہ است کہ صورت پیر را تصور می کنند و فیض با بر می دارند ۔ این قدر فرق است کہ در ظاہر صورت شیخ نمی تراشند و این معنی مناسبتے بعقیدہ کفار عرب ندارد کہ آنہا بتان را متصرف و موثر بالذات می گفتند ۔"

ص ۳۶۲ "ذکر اخلاص عمد الدولہ بر زبان خاص و عام است ، خدائے تعالیٰ زود بظہور آرد ۔"

ص ۳۶۲ "حال مردم این شہر از روزیکہ نجف خان آمدہ است ، از شاہ تا گدا تباہ است ۔"

ص ۳۶۳ "این قصہ بر زبان مبارک بسیار می رفت ، ہر گاہ امیرالمومنین علی کرم اللہ وجہہ مجروح شدند بحضرت امام حسن رضی اللہ عنہ وصیت فرمودند کہ اگر رشتۂ حیات باقی است مواخذہ بمن مفوض ست و الا اصلاً قصاص از قاتل نخواہند و فقیر باوجودیکہ از کمتر سگان آنجناب بر صفحہ خاطر منقوش است کہ اگر حق سبحانہ و تعالیٰ مارا بدولت شہادت مشرف فرماید قصاص حق پدر است ۔"

ص ۳۶۳ "در عہد دولت نواب نجف خان بہادر بعضے از مغل بہبہانۂ افواج نواب مرقوم آن جوہر کامل را باتہام تعصب بہ تیغ بے دریغ از سر گزرانیدند ۔"

ص ۳۶۳ "اگرچہ شعر گفتن دون مرتبہ اوست لیکن گاہے متوجہ این فن بے حاصل نیز می شود ۔"

ص ۳۶۳ در اوائل جوانی کہ مقتضائے آن ظاہر است ، بہ شعر و شاعری مشغول بود ۔ آخر حال را ازان اندیشہ باز داشتہ بر سجادہ طاعت بفقر و قناعت می گزراند ۔"

ص ۳۶۴-۶۵ "در ہنگام جوانی تحریک شور عشقی کہ نمک خمیرش بود نالہائے موزون می کرد بانی تقریب نام خود را بشاعری بر آورد و الا ہمتی سر جمع اجزائے مسودات و مواد کلیات نداشت بیشتر سرمایۂ سخنش باد رفت و در باقی ارباب نقل و روایت تصرفہائے نمایان کردہ نسخہائے غلط رواج دادند ۔"

ص ۳۶۵ "از واردات تازہ کہ بسیار کم اتفاق می افتد ۔"

ص ۳۶۵ "پیش ازین بیست سال عزیزے مشتے از اشعار فقیر فراہم آوردہ بعرض فقیر رسانیدہ تمنائے تحریر عنوانش کردہ بود ، سطرے چند از قلم ریختہ حالا آن را معتبر نشناسند کہ آن مطالب در ضمن این عبارات داخل است ۔"

ص ۳۶۶ "بیشتر گاہے گاہے ریختہ کہ شعر آمیختہ ہندی و فارسی است ، بطریق خاصہ می گفت ، حالا خلاف زی خود دانستہ ترک گفتہ ، بعضے از تلامذہ خود را تربیت بسیار کردہ ۔"

ص ۳۶۹ ہر کس بداغ برشتہ نمی شود خاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد ۔"

ص ۳۷۱ "بعضے تصفیہ محاورہ اردو را بصفائی کہ مروج است بمرزا جان جان المتخلص بہ مظہر نسبت دہند ۔"

ص ۳۷۱ "بانی بنائے ریختہ بطرز فارسی ۔"

ص ۳۷۲ "در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ را شستہ و رفتہ گفتہ این جوان بود ۔ بعد ازان تتبعش بہ دیگران رسیدہ ، چنانچہ خود می گوید ۔"

ص ۳۷۴-۷۵ "شاعر ریختہ ، صاحب دیوان ، ازبسکہ اشتہار دارد ، محتاج بہ تعریف و توصیف نیست ۔ تربیت کردہ مرزا مظہر است ۔"

ص ۳۷۵ "در سلیقہ سرآمد یکہ بودہ است ۔"

ص ۳۷۵ "این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار بر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔"

ص ۳۷۵ میر در تذکرۂ خود قلمی نمودہ کہ دیوان وے (یقین) از مرزائے مغفور است افترائے محض و کذب خالص است کہ از محض حسد ازوے سرزد ۔"

ص ۳۷۶ "حکیم بیگ خان روزے بافقیر نقل می فرمود کہ انعام اللہ یقین را در سنہ تسع و ستین و مایہ و الف ملاقات نمودم ۔ مرد خوبے متواضع بنظر رسید ۔ اشعار خود بسیار خواند و استعمال تریاک باوجود صغر سنی کہ سی نخواہد بود بحدے داشت کہ تمام رنگ رویش رنگ کہربا گرفت ۔ بعد انتقالش اکثر اشخاص در جہان سنہ شہرت دادند و گفتند کہ این یوسف مصر سخندانی جور یافتہ اخوان است بل مقتول یعقوب است ۔"

ص ۳۷۷ "بنابرآن از خاطر راقم السطور تاریخ وفات یقین چنین برخاست ۔"

ص ۳۸۳ "بسیار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، پاکیزہ سیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در فرقۂ شعراء ہمچو او شاعر خوش ظاہر از مکمن بطون عدم بعرصۂ ظہور جلوہ‌گر نشدہ بود ۔ معشوق عجیبے از دست روزگار رفت افسوس ، افسوس ، افسوس ۔"

ص ۳۸۳ "ہر چہ در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بجا است ۔"

ص ۳۹۲ "ساقی نامہ ریختہ او مشہور است کہ مقبول طبائع گردیدہ ۔

ص ۳۹۳ "ساقی نامہ" او بر السنہ" خواص و عوام مذکور است ۔"

ص ۳۹۵ "دیوان مختصرے در فارسی و اردو و در ریختہ ہمیں ساقی نامہ او مشہور است ۔"

ص ۳۹۸ "بپاس آبروئے خویش سفر بنگالہ گزید ۔"

ص ۴۰۰ "بسیار جوان قابل و ہنگامہ آرا . . . دریں ایام طبع او مائل لطیفہ بسیار است ۔"

ص ۴۰۸ "در فن لذیجی دست مایہ دارد"

ص ۴۰۸ "پیش ازین کہ کوکے خان (فغان) در دہلی بود بنا بر علاقہ محبت با او می گزراند دریں ایام بیکار است ۔"

ص ۴۱۰ "جمیع ریختہ گویان معاصر اورا بہ غزل سرائی مسلم دارند ۔"

● ● ●

تیسرا باب

ردِ عمل کے شعرا

شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اردو شاعری کی دو تحریکوں کا ساتھ دیا ۔ پہلے آبرو ، ناجی ، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک میں شامل رہ کر ۱۱۴۴ھ/ ۳۲ - ۱۷۳۱ع میں اپنا دیوان (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ ٹکسال باہر ہوا تو حاتم نے ، مرزا جانجاناں کی تحریک کے زیرِ اثر ، تازہ گوئی کو اختیار کرکے نہ صرف اپنے دیوانِ قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع میں ''دیوان زادہ'' کے نام سے نیا دیوان بھی مرتب کیا ۔ دیوان قدیم و دیوان زادہ میں مزاج اور طرزِ فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طور پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے ۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں یہ غلط فہمی رہی کہ ''دیوان قدیم'' کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور ''دیوان زادہ'' کا مصنف کوئی دوسرا شخص ''حاتم ثانی'' ہے ۔[1] اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا ۔ ایک ایہام گویوں کے ساتھ اور دوسرا ردِ عمل کی تحریک کے شعرا کے ساتھ ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوانِ قدیم سے جو اشعار ''دیوان زادہ'' میں شامل کیے ہیں انھیں بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گویوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہیں کیا جا رہا ہے ۔

شیخ ظہور الدین حاتم[ف] (۱۱۱۱ھ — رمضان ۱۱۹۷ھ/۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ع

۱۔ نکات الشعرا ، گلشن گفتار ، تذکرۂ ریختہ گویاں ، مخزن نکات ، چمنستان شعرا ، طبقات الشعرا ، تذکرۂ شعرائے اردو ، تذکرۂ شورش اور تذکرۂ عشقی میں ان

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

— جولائی ۱۷۸۳ع) ، جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین[2] تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے ، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے ۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے :

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا نجف اشرف کے گرد
گو وطن ظاہر میں اس کا شاہ جہان آباد ہے

لفظ ''ظہور'' شاہ حاتم کا تاریخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ع برآمد ہوتا ہے ۔[3] ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے ۔[4] بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا ۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے ۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے :

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھو — عاشق و شاعر و سپاہی ہے

حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۲۴ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ع اور ۱۷۱۷ع) کے درمیان ہوا ۔ دیوان زادہ میں ۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے :

چالیس برس ہوئے کہ حاتم — مشتاق قدیم و کہنہ گو ہوں

''دیوانِ قدیم'' میں بھی شعر ''الحتمس'' (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے ۔ اسی طرح ۱۱۸۹ھ/۷۶ - ۱۷۷۵ع کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے :

دو قرن گزرے اسے فکر سخن میں روز و شب
ریختے کے فن میں حاتم آج ذوالقرنین ہے

اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ''ذوالقرنین'' استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آئی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۲۹ھ/۱۷۱۷ع کے لگ بھگ ہوا ۔ ''دیوان زادہ'' (نسخۂ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال تک عمر کے اس فن میں صرف کیے ہیں ۔[5] شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ)

کا نام محمد حاتم یا شیخ محمد حاتم دیا ہے لیکن تذکرۂ ہندی ، عقد ثریا ، مجموعۂ نغز وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے ۔ حاتم کے شاگرد اور دیوان زادہ (نسخۂ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی نے اپنے مکتوبہ دواوین کے ترقیمے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے ۔ (ج - ج)

کی ''وضاحتی فہرست'' میں اسپرنگر نے ''دیوان زادہ'' کے ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں ''۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوتے ہیں''۶ کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخہ' لندن میں ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۸ھ کے سنین دیے گئے ہیں۔۷ ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ ''فقیر کا دیوانِ قدیم پچیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے'' سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ''دیوانِ قدیم'' ۱۱۶۹ — ۲۵ = ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا اور نسخہ' لندن کے سنین کے پیشِ نظر ''دیوانِ قدیم'' ۱۱۶۸ — ۲۵ = ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ع میں مرتب ہوا۔ شمالی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آتے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی کم و بیش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاقی انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے کئی پتلی بادشاہوں کو آتے جاتے دیکھا۔ نادر شاہ کا حملہ اور قتلِ عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا پھیلتا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دورِ زوال میں عیش و طرب اور مرزایانہ عیش نے ہر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی:

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں
اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزایانہ عیش

شاہ حاتم نوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

محتاجگی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراغ
حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا
(۱۱۲۵ھ دیوان زادہ لاہور)

گردشِ دوراں سے حاتم غم نہ کھا
حق نکالے گا کبھی افلاس سوں (دیوانِ قدیم)

آشنا حاتم غریبوں کا ہوا امراؤں کو چھوڑ
نام کو ذرہ نہیں ہے ان بچاروں میں دماغ (۱۱۳۰ھ)

یہ ''محتاجگی'' تلاشِ سکون میں انھیں اہلِ دل کی طرف لے گئی اور وہ ''شاہ بادل'' سے راہنمائی حاصل کرنے لگے:

خودی کو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھ
کہ تیرا رہنما ہے شاہ بادل (۱۱۴۴ھ)

۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ع میں حاتم نے اپنا ''دیوانِ قدیم'' مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل گئی:

تمام ہند میں دیوان کو ترے حاتم
رکھے ہیں جان سے اپنے عزیز عام اور خاص (۱۱۴۸ھ)

اسی زمانے میں عمدۃ الملک نواب امیر خاں انجام کی سرپرستی انھیں حاصل ہو گئی۔ ۱۱۴۸ھ کی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

ممتاز کیوں نہ ہووے وو اپنے ہم سروں میں
حاتم کا قدرداں اب نواب امیر خاں ہے (۱۱۴۸ھ)

۱۱۴۸ھ کی ایک اور غزل میں فاخرخاں (نور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے:

حق رکھے اس کو سلامت ہند میں
جس سے خوش لگتا ہے ہندوستاں مجھے
ہوں تو حاتم لیک ہردم لطف سے
مول لیتا ہے گا فاخر خاں مجھے (۱۱۴۸ھ)

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن نادر شاہ کے حملے کے بعد جب محمد شاہ نے امیر خاں انجام کو الہ آباد کا صوبیدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ فاخر خاں بہادر کے خانِ ساماں ہو گئے۔ اپنی غزل کے ایک مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

کچھ اب ساماں اپنے عافیت خانے کا کر حاتم
نہ پھول اس پر کہ نورالدولہ کا میں خانِ ساماں ہوں (۱۱۵۴ھ)

۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع میں جب امیر خاں انجام دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی خدمت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زیادہ نہ چل سکا۔ بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا اندازِ فکر بدل گیا تھا۔ وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے۔ ۱۱۵۸ھ/۱۷۴۵ع میں انھوں نے نواب امیر خاں انجام کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا:

تمہارا عمدۃ الملک اس قدر سے خوانِ نعمت ہے
کہ جس پر رات دن شاہ و گدا مہمانِ نعمت ہے

سحر سے شام تک اور شام سے تا صبح ازسرِنو سے
ہمارا کام تیری بزم میں سامانِ نعمت ہے
ہوا ہوں جب سے داروغہ ترے باورچی خانے کا
اگر شکوہ کروں اس کا تو یہ کفرانِ نعمت ہے
ولے قیدی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت سے
ہے مطبخ کلانِ نعمت پر مجھے زندانِ نعمت ہے
یہی ہے عرض خدمت میں تری حاکم بکاول کی
یہ خدمت بخش اس کو جو کوئی خواہانِ نعمت ہے (۱۱۵۸ھ)

۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء میں امیر خان انجام قتل ہوئے تو حاتم نے قطعۂ تاریخ وفات لکھا۔ف عمدۃ الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہوگئے اور فقیری اختیار کرکے شاہ بادل سے وابستہ ہوگئے۔ اب ان کا زیادہ وقت یہیں گزرنے لگا۔ اس کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے:

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند
بادل علی کے جب سے لگے ہیں قدم سے ہم (۱۱۶۱ھ)
جنابِ حضرتِ حق سے نہ ہو کیوں فیض حاتم کو
ہوا ہے تربیت وہ بادلِ عادل کی صحبت میں (۱۱۶۳ھ)
شاہ بادل کا ہو معتقد حاتم
اپنے حق میں کتاب جانے ہے (۱۱۶۹ھ)

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ ملتا ہے جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہے:

عمدۃ الملک وہ کہ عالم میں
زال تھا جس کے آگے رستم و گرد
چلا جاتا تھا بادشاہ کے پاس
ناگہاں راہ میں قضا در خورد
نوکر بے حیا، حرام نمک
جان شیریں کوں جمدھرے زد و برد
جائے عبرت ہے یا اولی الابصار
پیر ہو یا جوان ہو یا ہو خورد
کہا ہاتف نے سالِ رحلت میں
ہائے حاتم "امیر خاں جی مرد" ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء

بچایا دستِ بد اور چشمِ بد سے
خدا نے شاہ بادل کی مدد سے
(دیوان حاتم نسخۂ انجمن)

شاہ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہ تسلیم کے تکیے میں اٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ "آخری ایام میں تکیہ شاہ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعۂ مبارک کی زیرِ دیوار واقع ہے۔"[8] حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

اب ہندوستان کے درویشوں میں حاتم
ہے تسلیم و رضا میں شاہ تسلیم (۱۱۹۳ھ)

شاہ حاتم نے ساری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔ف بہت خوش مزاج اور خلیق اللسان تھے۔ عمدۃ الملک امیر خان انجام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلوٰۃ و شرعیات کے پابند ہوگئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ پر چھوٹی سی پگڑی اب بھی باندھتے تھے۔ ہاتھ میں پتلی سی چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔[9] قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۴۵ شاگردوں کے نام درج کیے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔[10] ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی تاباں، مرزا عظیم بیگ عظیم، مرزا محمد یار بیگ، مرزا سلیمان شکوہ، بقاء اللہ خان بقا، شیخ محمد امان نثار، لالہ مکند سنگھ فارغ، بیدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ء میں وفات پائی۔ طبقات شعرائے ہند، سخن شعرا، آب حیات، گل رعنا اور سرگزشت حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۲۰۴ھ دیا ہے۔ ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۰۴ھ دونوں سنین کے ماخذ مصحفی

ف۔ دیوان زادہ نسخۂ کراچی میں ایک رباعی سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے:

تجرید سے چاہو کہ جدائی نہ کرو
تو جنس زنوں سے آشنائی نہ کرو
رہنا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح
تو دل میں خیالِ کدخدائی نہ کرو

کے تذکرے 'عقدِ ثریا' اور 'تذکرۂ ہندی' ہیں ۔ مصحفی نے تذکرہ ''عقدِ ثریا'' (۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ع) میں لکھا ہے کہ ''ماہ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی ۔ فقیر نے یہ قطعہ تاریخِ رحلت کہا ہے ۔''[11] ع ''آہ صد حیف شاہ حاتم مرد''[12] سے ۱۱۹۷ھ نکلتے ہیں ۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے ۔[13] ۱۲۰۷ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی تذکرۂ ہندی کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ ''ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی ۔ خدا انھیں بخشے ۔''[14] مصحفی نے اس میں دو باتیں بیان کی ہیں ۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں ۔ تذکرۂ ہندی چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۴ع میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی ۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور تذکرۂ ہندی کے سالِ تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے ۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی ''عقدِ ثریا'' کے فوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں لکھنا شروع کیا ۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انھیں پہلے درج کردیا ۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''ایک سال ہوا کہ اس کا دردِ مہجوری رفع ہوگیا اور وہ شافی علی الاطلاق سے جا ملا ۔''[15] اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی ، شاہ حاتم کی وفات کی طرح ، تذکرۂ ہندی کے سالِ تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سالِ وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے ، جو غلط ہے ۔ میر درد کی وفات ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۷۸۵ع) کو ہوئی ۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میردرد کے حالات بھی تذکرۂ ہندی کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور ''ایک سال ہوا'' کہہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ میر حسن کا سالِ وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زندہ تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے ؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے ۔ اسی طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انھوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ ''تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا'' اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ ''اس سے پہلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعہ' تاریخ وفات درج کیے جا چکے ہیں ۔''[16] اس طرح مصحفی کے دونوں بیانات میں کوئی تضاد نہیں ہے ۔ ''تذکرۂ بے جگر'' میں شاہ

حاتم کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مکند سنگھ فارغ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ ''حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزلِ حیات طے کی ۔''[17] فارغ بریلوی کے قطعہ' تاریخِ وفات کے اس مصرع ''گفتار جہان برفت حاتم'' سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہ حاتم نے ماہ رمضان ۱۱۹۷ھ/جولائی ۱۷۸۳ع میں دہلی میں وفات پائی ۔

حاتم نے تین تصانیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں :

(۱) دیوانِ قدیم (۲) دیوان زادہ (۳) دیوانِ فارسی ۔ (۴) الف ۔ دیباچہ دیوان زادہ (نثر فارسی) اور ب ۔ نسخہ مفرح الضحک ، (نثر اردو)

دیوانِ قدیم : دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا جسے ۱۱۹۹ھ میں ''دیوان زادہ'' مرتب کرتے وقت شاہ حاتم نے مسترد کردیا اور جو کلام 'دیوان زادہ' میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ہو گیا ۔ دیوان قدیم نایاب ہے لیکن انجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوان حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو ''دیوان زادہ'' کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا ۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو ایک قدیم بیاض سے ''انتخاب حاتم''[18] کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے ۔ 'دیوان حاتم' کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ع تک کا جدید کلام بھی شامل ہے[19] اور ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ع تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے ۔ مثلاً یہ غزل :

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اوری ہے
اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اوری ہے

(دیوان حاتم انجمن ، غزل ۳۵۲)

دیوان زادہ نسخہ' لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخہ' رامپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے ۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں ۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۷۰ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲۰ غزلیں دیوان زادہ میں نہیں ہیں ۔ ان کے علاوہ ایک مثلث ، ایک مربع ، سات مخمس ، ایک مسدس ، دو قطعاتِ تاریخ ، پانچ قطعات و رباعیات اور ۳۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں ۔ ان کے علاوہ ایک مثمن واسوخت ، ایک ترجیع بند ، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں ۔ اس کلام پر ، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے ، زبان ولی اور دور آبرو کا رنگ ایہام غالب ہے ۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کرکے وہ نئی تحریک شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انہیں "دیوان زادہ" میں شامل کر لیا ، باقی کو مسترد کر دیا ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں ، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں :

دیوان حاتم (کلام قدیم[ف])

(۱) حاتم توقع چھوڑ کر سارے جہاں میں سب ستی
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو

(۲) پی کے لب کے جام تیں دیوانہ ہو گیا
دل سے خیال ، سر سے رہا ہوش دور آج

(۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گال پر
حسن کی آتش ستی یہ پیچ کھا نکلا ہے دود

(۴) شمع کو مار مت روشن دلوں کی بزم میں ہرگز
چراغ شوق میں روشن سدا ہیں انجمن ان کے

(۵) عزت ہوئی ہے جب ستی حاتم گلوں کے تئیں
پہنا ہے جب سے اونے گلے بیچ ہار گل

(۶) مسخر کیوں نہ ہوں آہو لین میرے کے دامی ہیں
کیا ہے آج سدھ بن میں میرے رم نے غزالاں کوں

(۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جان تج کر
پھرے ہے ڈھونڈتا تجھ قدرداں کو گھر بگھر دیکھو

(۸) اگر کچھ عشق رکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو رانجھا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر ہیر ہنستی ہے

(۹) حاتم کہے ہے جب سوں لگا جا امیں کے پائے
تب سیں نہیں ہے جگ میں کمیں اور غمیں مجھے

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

(۱۰) سدا میں بحر و بر کی سیر کرتا ہوں گا گھر بیٹھا
فغاں سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں

دیوان زادہ میں بدلی[ف] ہوئی صورت

(۱) حاتم توقع چھوڑ کر عالم میں تا شاہ و گدا
آ کر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو

(۲) اس کی نگاہ مست نے دیوانہ کر دیا
دل سے خیال ، سر سے رہا ہوش دور آج

(۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں ترے رخسار پر
حسن کی آتش سے کھا کھا پیچ یہ نکلا ہے دود

(۴) نہ کر روشن دلوں کی بزم میں تو شمع کو روشن
کہ داغ عشق سے روشن رہیں ہیں انجمن ان کے

(۵) حاتم گلوں کا کیوں نہ فلک پر ہو اب دماغ
پہنا ہے اس نے آج گلے بیچ ہار گل

(۶) مسخر کیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ دامی ہیں
کیا ہے رام مدہ بن میں مرے رم نے غزالاں کو

(۷) اگر خواہش ہے تم کو سیر دریا کی مرے صاحب
تو حاتم پاس آؤ جوئبار چشم تر دیکھو

(۸) کبھی پہنچی نہ اس کے دل تلک رہ ہی میں تھک بیٹھی
بیچارا اس آہ بے تاثیر پر تاثیر ہنستی ہے

(۹) قدموں لگا ہوں میر محمد امیں کے میں
حاتم نہیں جہاں میں کسی اور غمیں مجھے

(۱۰) ہمیشہ بحر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بیٹھے
فغاں سے خشک ہیں لب اور رونے سے ہیں تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں : مثلاً گھوڑ چڑھے کے بجائے شہسوار ، لبن کے جام کے بجائے نگاہ مست ، آہو لین کے بجائے آہو چشم ، گال کے بجائے رخسار ، سجن

ف۔ دیوان زادہ (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، لاہور ۱۹۷۵ع ۔

کے بجائے محبوب ، پلٹے کے بجائے گرہ ، جگ کے بجائے جہان ، سبھا کے بجائے مجلس ، درپن کے بجائے آئینہ ، برہ کے بجائے ہجر ، باج کے بجائے بغیر ، درس کے بجائے جلوہ ، رین کے بجائے شب ، سنسار کے بجائے دنیا ، اگن کے بجائے آگ ، کالوں کے بجائے زلف وغیرہ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے۔ میں ، ستی ، سیتی ، سوں کے بجائے "سے" اور کون کے بجائے "کو" استعمال کیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ طرزِ ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے۔ تعقید کو دور کرکے لفظوں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے۔ ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف "دیوان زادہ" کے دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاقی باتوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے۔ اس میں صنعتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے۔ اس دور کے کلام میں تہ داری نہیں ہے۔ اس میں بیان کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے۔ حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں غم کا عنصر نہیں جھلکتا۔ یہ عہد شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلدادہ تھا۔ آبرو و ناجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ غم کے بجائے کیفِ نشاط کا احساس ہوتا ہے۔ دیوانِ ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا اندازہ ہو سکے :

یہ نفسِ بد سدا سے لیرا سگ صفت تو لئیں
تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوریا

ہوا ہے ، ابر ہے ، مے ہے ، بہار ہے آ جا
سحر ہے اور ہمیں ساقی خمار ہے آ جا

زندگی دردِ سر ہوئی حاتم — کب ملے گا مجھے پیا میرا

نہالِ دوستی کو کاٹ ڈالا — دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس کو عشق اور عاشق کو ہے رونا
کہ داغِ عشق سے دیکھلاوتا تھا ہو علی سینا

برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
اگر تم لطف سے آ کر بجھاؤ گے تو کیا ہوگا

زور آوری سے لڑ کے حاتم کے پاس آیا
جو بھی رقیب سرکش سب کو دبا ہے بالا

انا الحق گر نہ کرتا رازِ دل فاش
تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا

ہجر میں زندگی سے مرگ بھلی
کہ کہے سب جہان وصال ہوا

طلب میں حق کے اے حاتم تصور بہت کا ہے تیری
وگرنہ حضرتِ انسان ستی کیا ہو نہیں سکتا

دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا
رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا

چشموں سے برستے ہیں مرے اشک کے موتی
یہ ابر گہر بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا

لال آیا ہے جب سے میرے پاس
تب ستی زرد رو ہوئے ہیں رقیب

بے تکلف دل میں تم آ کر رہو دل کھول کر
آپ کا گھر ہے یہاں اب کس سے شرماتے ہیں آپ

طالبِ باراں نہیں حاتم ہمارا کھیتِ عشق
رات دن چشموں ستی ہم مینہ برساتے ہیں آپ

ہجر کے دن گزر گئے حاتم — آن پہونچا ہے آج وقتِ ملاپ

شراب و ساقی و مطرب شمیم گل شب ماہ
عجب تھی بزم میں حاتم بہار ساری رات

دیکھ تیرے بھواں کے بیراگی — چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا الیت

پھیر دل لذتِ دنیا کی طرف جاوے مت
پر مگس ہی ہے یہ شہد دیکھ کے للچاوے مت

وعدۂ کل مت کر اے دلبر کہ مجھ بن کل نہیں
آج ہے سو کل نہیں ، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے تئیں کیوں نہ کہے تو "دُر دُو"
واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے ترے کان کے بیچ

تیری تصویر دل سے مٹتی نہیں　　نقش ہے تیرا راہ کے مانند

کیا تیرے مونہہ کے گرد کناری کی جوت ہے
سورج پہ جوں لگے ہے کرن کی عجب بہار

نگاہ و غمزہ کٹار اور ادا و ناز کٹار
سجن تو اپنوں کو مت مار چار چار کٹار

جس طرح میکشوں کو ہے الفت شراب کی
حاتم کو اس طرح ہے لبِ یار کی ہوس

چھاتی بھر آوتی ہے پپیہے کی سن کے بانگ
برسات مجھ کو آکے ستاوے ہے ہر برس

پھوڑوں تو سر پھٹے وہ پھوڑوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیاد نے قفس

حاتم جہان کو جان کے فانی خدا کو چاہ
اللہ ہی بس ہے اور یہ باقی ہے سب ہوس

سنو ہندو مسلمانو کہ فیضِ عشق سے حاتم
ہوا آزاد قیدِ مذہب و مشرب ستی فارغ

خاصے سجن کا ملنا نہ سکھ ہے عاشقوں کو
یہ کیوں رقیب سارے مرتے ہیں ہاتھ مل مل

نہیں ملتا سو کیوں وہ گندمی رنگ　　نہیں ہوں میں مگر فرزند آدم

حاتم نے دیکھ یار کو ہنس کر دیا تھا رو
بے رُو ہوا، وو رُو یہ کہا، رو یہ ہنس نہیں

کاکل مشکِ بُو سے مریض　　دل پریشاں کو مار رکھتا ہوں
ہنگ ہوں میں یا کہ چرسیا ہوں　　ہر پی کے لبوں کا مدپیا ہوں
دنگل عاشقوں میں حاتم کو　　عاشق دردمند بولا ہوں

موسمِ برسات اگر بھاوے تمھیں اے نوبہار
ابر کے مانند آنکھوں سے سدا برسا کروں

دل کو کرے ہے ذبح پپیہا نشہ کے بیچ
برسات میں کہے ہے جو پی پی کبھو کبھو

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سمرن ہے یہی
یا رب ملانا یار سے رکھنا جہاں میں آبرو

کیونکہ ان کالی بلاؤں سے بچے گا عاشق
خط سیہ، خال سیہ، چشم سیہ، زلف سیاہ

چھت کر یو میں لہٹ تنگ ستی جامہ
ملکِ کشمیر کے زمیندار کہاں جاتا ہے

مر گئے پر تجھے نہ آیا رحم　　کیا تری جان سخت چھاتی ہے

دین و دل ہم سے چُھڑا لیتے ہی منکر ہو گیا
اے مسلمانو دیکھو کافر کی بے ایمانگی

چشم روزن، زلف دام، ابرو کماں ہے، چشم تیر
دل پڑا ہے دام میں مدت سے ان چاروں ستی

مجھ ہاتھ سے لبالب پیالہ اگر پیا لے
اس داغ سے ہوئے ہیں لالا کے جی کو لالے

آ ورے مرے پیارے
دل مسلماں کا نہ کر سا رے

آیا تھا رات تن کے وو فانوس کی سی شمع
طرہ طلا کا سر پہ دے ہر میں لٹک تھی

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک کر دیے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ اس کلام کا مقابلہ اگر آبرو کے کلام سے کیا جائے تو یہاں، ایہام کے باوجود، محمد شاہی دور کی روح اس طرح نہیں بولتی جس طرح کلامِ آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ دیوان قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔ اس دور میں حاتم کی اصل اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔ حاتم نے دو نظمیں "در وصفِ قہوہ" اور "در وصفِ تماکو و حقہ" ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ء میں لکھیں جو دیوان زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل ہیں۔ پہلی نظم نواب عمدۃ الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظم محمد شاہ بادشاہ کی فرمائش پر لکھی گئی۔ "تماکو و حقہ" پر نظم لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خان زکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے۔ حاتم نے ۱۵ اشعار پر مشتمل ایک پُر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں "دیوان قدیم" کے بعد لکھی گئیں لیکن مخمس شہر آشوب ۱۱۳۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ء کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور جتایا ہے :

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزان و بہار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارھویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا۔ امیروں کے ہاں اب سپاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی نہیں رہی۔ قاضی و مفتی رشوت خور اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے۔ امیر زادے مفلوک الحال ہو کر تلاشِ مآل میں چرخے کی طرح پھر رہے ہیں۔ صراف، کناری باف، نہاری پز، کبابی، شمع فروش، کنجڑے، دھنیے، جلاہے، دھوبی، چمار، رفوگر، حلوائی، میوہ فروش، باورچی، بنیے، نوار باف، گھسیارے، تنبولی، کمہار، آتش باز، کمان گر سر پر چڑھ گئے ہیں۔ ہر چیز اور قدر زیر و زبر ہے۔ ستار اور ڈھولک، بھڑوے، لولی اور کنچنیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں۔ ع چھنال و کالندو و بھڑوے کا گرم ہے بازار۔ نشے میں ہر شخص مدہوش ہے :

رذالے آج نشے بیچ زر کے ماتے ہیں
بجز لباسِ زری سب کو ہیچ دیکھاتے ہیں
مسی یہ پان چبا سرخرو کہاتے ہیں
کبھو ستار، کبھو ڈھولکی بجاتے ہیں
غرور غفلت و جوبن کی مدہ میں ہیں سرشار

نظر میں آتے ہیں پُر کھیسہ آج تائی کے
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود دائی کے
ہوئے ہیں فربہ دیکھو گوشت کھا قصائی کے
کمینہ بھول گئے دن دیا سلائی کے
زنانے مردی پکڑ باندھنے لگے تروار

نہ کر تو چاہیو کہ تقارچی کی نوبت ہے
مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

کمینہ قوم کی ہر یک مکاں پہ عزت ہے
تو کیا ہوا کہ رذالے کی زر سے منبت ہے
ہے افتخار نجیبوں کو فقر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوانِ قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ بندوں پر اور 'دیوان زادہ' میں ۲۳ بندوں پر مشتمل ہے۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا پیش رو ہے۔ شاہ حاتم نے "سراپائے معشوق" کے عنوان سے ۱۱۳۶ھ/۲۴-۱۷۲۳ء میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسانی کو بیان کیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تخیّل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم "واسوخت" بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنی داغِ محبت اور محبوب کی بے وفائی و ظلم و ستم کو بیان کرکے ترکِ محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۴۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ء میں لکھا جو ان کے دیوانِ قدیم میں شامل ہے۔

(۲) شاہ حاتم نے اُردو کا پہلا واسوخت ۱۱۴۲ھ/۳۰-۱۷۲۹ء میں لکھا۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں "در وصفِ قہوہ" اور "در وصفِ تماکو و حقہ" ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ء میں لکھیں۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شمالی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی۔ شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں در وصفِ جوگن، گوجری، پنگھٹ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسنِ تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے۔ سراپائے معشوق (۱۱۴۹ھ/۳۳-۱۷۳۲ء) شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی پُر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

(۴) شاہ حاتم کا ساقی نامہ دیوان زادہ نسخۂ رامپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا۔ دیوانِ قدیم کا سالِ ترتیب ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ء

ہے۔ نسخۂ لاہور میں سنہ تصنیف کرم خوردہ ہے۔ مرتب نے قیاساً ۱۱۹۱ھ یا ۱۷۶۲ء پڑھا ہے اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد کراچی، رامپور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہیں۔[۲۰] دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے جانے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/ ۳۲-۱۷۳۱ء یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔

(۵) دیوانِ قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، قطعات و رباعیات، فردیات، ساقی نامہ، مستزاد، ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حمد، نعت و منقبت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں ہر علم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ خود حاتم کو بھی اس کا احساس تھا:

کہتا ہوں سب مئی جو ہو منصف سو دیکھ لے
ہر طرح کا مــــذاق ہے میرے سخن کے بیچ (دیوان قدیم)

دیوان زادہ: طرزِ ولی اور ایہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک مقبول رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے زیرِ اثر نیا رنگِ سخن مقبول ہونے لگا۔ اس دور میں بھی پرانے شعرا مثلاً تاجی وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے۔ ان کے لیے خود کو بدلنا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انھوں نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے ٹکسال باہر ہو رہا ہے اور اسی خیال کے ساتھ انھیں اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا۔ یہ دیکھ کر انھوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا عمل شروع کیا۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی۔ خود کو بدلنا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرنا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ''دیباچہ'' میں لکھا ہے:

ما را بفراغتِ اجــل دیر رسانــد
ایــن عمر دراز سخت کوتاہی کرد

اس وقت تک ان کا دیوان بہت ضخیم ہو چکا تھا۔ انھوں نے بہت سا کلام دیوانِ قدیم سے لیا، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کر کے ایک نیا دیوان مرتب کیا۔ یہ نیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ''دیوان زادہ''[الف] رکھا۔ دیوان قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''فکرِ قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے۔''[۲۱] دیوان زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کیں۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے۔ آیا یہ طرحی ہے، فرمائشی ہے یا جوابی ہے اور کس شاعر کی زمین میں کہی گئی ہے۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحور کی صراحت بھی کر دی تاکہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنین کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہے۔

''دیوان زادہ'' کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ء کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زور خود حاتم کا لکھا ہوا ہے۔[۲۲] دوسرا نسخہ ناقص الاوسط و آخر انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے۔ اس میں نہ صرف ۱۱۹۹ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۱۱۸۰ھ کی بھی موجود ہے۔ اس دیوان پر ۱۱۰۸ھ/۹۵-۱۶۹۶ء کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے۔ ممکن ہے یہ وہی علی اصغر خاں ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے:

الف۔ میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ''دیوان زادہ'' رکھا تھا۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ''انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند۔'' (ج - ج)

اے ولی مجھ سے آزردہ نہ ہونا کہ مجھے
یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے (دیوان قدیم)
یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر خاں
جس کی ہمت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے

دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۴۸ھ

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کا لکھا ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۱۱۸۹ھ/۷۶-۱۷۷۵ع کی غزلیں بھی درج ہیں۔[۲۳] چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے دو سال پہلے ۱۱۹۵ھ/۸۱-۱۷۸۰ع کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگرد حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح "دیوان زادہ" کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کر کے ۱۹۷۵ع میں لاہور سے شائع کر دیا۔ نسخہ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ لندن میں نہیں ہیں اور تقریباً ۷۳ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۴۳ ہے۔[۲۴] پانچواں نسخہ راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع کا لکھا ہوا ہے۔[۲۵] ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۷۵-۱۷۷۴ع کا مکتوبہ ہے۔[۲۶] ایک نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں کیا ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع کا لکھا ہوا ہے۔[۲۷] "دیوان زادہ" کے حوالے سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوان فارسی: حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "فارسی گوئی میں میرزا صائب کا پیرو ہے۔"[۲۸] مصحفی نے لکھا ہے کہ "فارسی میں بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔"[۲۹] اور یہ رائے دی تھی کہ "چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔"[۳۰] محمد حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انھوں نے یہ دی ہے کہ "شاہ حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔ میں نے دیکھا وہ ۱۱۶۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۹۰ صفحے، رباعی و فرد وغیرہ ۶۵ صفحے۔"[۳۱] پروفیسر زور نے لکھا ہے کہ "افسوس ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔"[۳۲] حسرت موہانی نے بھی اسے نایاب بتایا ہے۔[۳۳] حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرۂ منیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعارف مختار الدین احمد نے پہلی بار کرایا ہے۔[۳۴] یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۱۹۵ھ میں لکھا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ "دیوان زادہ" (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوان فارسی بھی لکھا۔ ترقیمے میں فارسی دیوان کو بھی "دیوان زادہ" کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جیسے حاتم نے دیوان قدیم سے انتخاب کر کے اپنے نئے دیوان کا نام دیوان زادہ رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ مختار الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷ ردیفوں میں ۳۳۲ غزلیں درج ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور فردیات بھی شامل ہیں۔ ایک مثنوی "وصف قہوہ" بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد ۱۲۹۸ ہے۔[۳۵] دیوان فارسی دیوان اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے:

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبان ریختہ
می توان در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں یعقوب علی خان، عمدۃ الملک امیر خان انجام، نواب معتمد الدولہ، سید بادل علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی شاعری پر صائب کے مثالیہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقیہ اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی دہر، فقر و فنا اور دوسرے اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی کلام میں سادگی کے ساتھ پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ انھیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

بکار اہل دنیا انقلاب از خویش می باشد
شکست از پہلوئے خود میرسد امواج دریا را

عمر ہا شد کہ من بدست سبو
توبہ کردم ز پارسائی ہا

ہر چند در زمانہ نشان سخن نماند
حاتم ترا ہمیشہ سخن پروری بجاست

اہل دل را جز قناعت نیست جمعیت دگر
ہر گدائے را بکنج فقر شاہی حاصل است

از عدم تا بہ وجود و ز وجود ہم بہ عدم
ہمہ درد آسدہ بودم ہمہ درماں رفتم
از کثرتِ خیالِ تو دل را بہ بیں کہ من
آئینہ خانہ بود پری خانہ کردہ ام
آنچنـــــــاں رفتہ ام ز خود کہ ہنوز
سالہـــــــا شد در انتظـــــار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں پان ، ہولی ، پتا پتا کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصفِ لعلش دہنم رنگین کرد
اے دل از منتِ پان فارغ باش
میانِ بلبل و گل رسم ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی پوش
در انتظارِ تو ہر پتـــا پتـــا در گلشن
ستادہ اند ہمہ صف کشیدہ دوش بدوش

اُردو نثر : شاہ حاتم کی اُردو نثر کا ذکر ''عیار الانتخاب'' کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ''اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ نسخہ مفرح الضحک ، مشتمل من طب الظرافت جو چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے ۔ یہ نسخہ دیوانِ شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا ۔''۳۶۱ شاہ کمال نے کلامِ حاتم کا انتخاب بھی اسی دیوان سے دیا ہے ۔ اس نثر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوانِ قدیم میں شامل تھی اور جعفر زٹلی کے رنگِ نثر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عمدۃ الملک امیر خان انجام (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع) کے ہاں خدمتِ بکاولی پر مامور تھے ۔ انجام لطیفہ باز اور ہنسوڑ السان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ ''دیوان زادہ'' کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوانِ قدیم میں شامل کر دیا تھا — ''جو کچھ بُرا بھلا اس بے زبان کی زبان سے نکلا اسے دیوان قدیم میں داخل کر لیا ۔'' اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ نثر بھی ان کے اس دیوان قدیم میں شامل ہوگی جس میں ۱۱۶۶ھ سے پہلے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اُردو نثر میں ایک ایسا نسخہ مرتب کیا ہے جس میں لاممکن الحصول چیزوں کو اکٹھا کرکے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اسے پڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے ۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ نثر ہے جس میں اطبّا اور ان کے نسخوں کا خاکہ اُڑایا گیا ہے ۔ جعفر زٹلی نے بھی مزاحیہ نثر لکھی ہے لیکن جعفر کی نثر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ نثر کی بنیادی زبان اردو ہے ۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو نثر شمال و دکن میں کہیں نہیں ملتی ۔ اس نثر میں روایت تو جعفر زٹلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے ۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے ضمائر و افعال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرۂ الفاظ پورے طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے ۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ''عرابی کی ہک ہک ، بھنگی کی جھک جھک ۔'' ''کلاوت کا الاپ ، باسمن کا جاپ ۔'' ''پکشو کی کینچ ، کھیر کی پینچ'' وغیرہ ۔ آخری حصے کی نثر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے ۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمیاب ہے اس لیے اس مختصر نمونہ نثر کو یہاں درج کیا جاتا ہے تا کہ جعفر زٹلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آ جائے :

''نسخہ مفرح الضحک مشتمل من طب الظرافت جسے چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے ۔

چاندنی کا روپ ، دوپہر کی دھوپ ، چوڑیل کی چوٹی ، بھتنے کی لنگوٹی ، پریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی پھرکی ، اینڈ ہیٹسا سور کی ، لیس لیس لکے پھر ۔

کبوتر کی غٹ گوں ، مرغی کی ککڑوں ، چیل کی چل چل ، کیڑوں کی کل بل ، پشم خایہ پیر ، جوگئی شتر ، بکری کی میں ، کوّے کی ئیں ، آلو آلو رتی ۔

مچھر کا بھیجا ، ڈائن کا کلیجا ، دریا کی موجوں کا بل ، غول بیابانی کی چہل ، جھاگ پیر ، چڑیوں کی پیر ، کیچوے کی انگڑائی ، کچھووں کی جاتی ، پارہ پارہ ماشہ ۔

ہلال کا تارا ، اُلّو کی چنگی ، برف کا انگارا ، جونک کی پسلی ، فاختہ کی ہنسلی ، بڑھاگل کے انڈے کی زردی ، پرند کا اوڑنا ، مرغابی کا تیرنا ، ساڑھے تین تین عدد ۔

بیبی کا گوز ، بالک کا چوز ، مینڈک کی ٹرٹر ، گلہری کی چرچر ،

امرد کی ڈاڑھی کا بال ، شیطان کا انزال ، اُلّو کا کُنھر ، چڑیا کی مُہر ، پانچ پانچ گز ۔

بڑھیا کی بکارت ، بھڑوے کی غیرت ، دغابازوں کی کالا بھوسی ، کنیا کی . . . بھوسی ، بالدی کا بڑبڑانا ، بی بی کا جھنجھلانا ، بجلی کی چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو بالشت ۔

شرابی کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ، پوستی کی اونگھ ، افیمی کی پینک ، لالچی کی چوٹ ، منہ کی پوٹ ، چوروں کی ہمت ، مکھیوں کی بھنبھناہٹ ، چار چار پل ۔

تریا چرتر ، بلبا بیتیر ، کلاونت کا الاپ ، باسمن کا جاپ ، بیکنٹھ کی کنج ، کھیر کی پنچ ، برسات کی گھٹا ، راجہ باسک کے سر کی جٹا ، دو دو تل ۔

ہواصل کے دانت ، بھنگے کی آنت ، جوں کے تلے کی ماٹی ، بھو کی آنکھ ، سانپ کا پنجہ ، مچھلی کے پانوں ، چیونٹی کا کان ، کنجابی کی ناک ، پونے دو دو انگل ۔

ہتھنی کا خصیہ ، خچر کا انڈا ، گدھی کے سینگ ، آدمی کی دُم ، زنانی کی اوہ ، ہیجڑے کی تالی ، مظلوم کی آہ ، سوت کی ڈاہ ، اڑھائی اڑھائی گز ۔

کنچنی کا نخرا ، کُٹنی کا مکر ، مشاط کی ڈھنڈیلی ، شیر شورے کے دانت ، چھوکریوں کی آنکھ مچولی ، موئے کا رنڈاپا ، سوت کی پرچھائیں ، ظلمات کی اندھیری ، بس بس ہسوے ۔

جونک کی پھرپھری ، گھڑیال کی ٹھن ٹھن ، بازار کی چپ ، چیلے کا شعور ، احمق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رذالی کا پوت ، بے حیا کی چھنی ، آٹھ آٹھ تسو ۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی نے ، شتر غمزہ ، طوطی کی چتیوں ، بودنے کی لوہی لوہی ، گرگٹ کا رنگ بدلنا ، سات سات جریب ۔

زمین کی ناف ، آسمان کا شگاف ، شفق کی لالی ، بادل کی ٹھنک ، گنبد کی آواز جنتی باز ، بانکے کی اخ تھو ، سایہ دیوار قہقہہ ، گیارہ گیارہ لپ

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، امربیل کی جڑ ،

مشک کا بات ، عنبر کا بات ، سپی کے پاٹ ، تو تو فرت ۔

راس پھول ، باد پھول ، ببلی کے پھول ، سنگھاڑے کی گٹھلی ، انبلی کی گٹھلی ، پیاز کی کھل ، ایک ایک چلو ۔

بیم رس ، گن رس ، رس گورس ، پٹ رس ، پوست فترہ ، پوست طلا ، زردیِ کہربا ، سفیدیِ مروارید ، سرخیِ یاقوت ، پونے تین تین چکی ۔

عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق ماما ، خمیرہ فالودہ ، ورق لورتن ، شربت اجل ، آدھی آدھی مٹھی ۔

ڈھول جھکڑ ، لات مُکّی ، گھونسا گھانسی ، گالی گلوچ ، اکتا پنچی ، تاتا ٹیری ، بول ٹھولی ، ہی ہی کھی کھی ، داتا کِل کِل ، گوھا چھی چھی ، پھٹ لعنت ، پھٹے منہ ، الٹے ہوں ۔

ان سب دواؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ شام ہو ، نہ باسی پانی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھگا کر تالی کی سل ، مٹھی کے لٹے سے پیسے ۔ پھر مکڑی کے جالے کی صافی میں چھان کر فرشتے کے مُوت میں خشخش کے ساتویں حصے برابر گولی باندھے ۔ وقت لزم کے بطخ کے دودھ سے ایک کف پا پھانکے ۔ کھانے پینے ، سونے بیٹھنے ، دیکھنے بولنے ، سننے سونگھنے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو اسّی لوے ہزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہے ایک روگ سے ستر روگ کو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ نسخہ تمام شد ۔"[۳۳]

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی ۔ یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس دور کی علم ٹکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی مستعمل ہیں ۔ بعض الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔

فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (اُردو) کا دیباچہ ہے جو اُردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور جن سے اُردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انھوں نے یہ بتایا ہے

کہ فارسی شاعری میں وہ میرزا صائب کے پیرو ہیں اور ریختہ میں ولی کو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس دور میں کون کون سے شعرا زندہ تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تخلیقی سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں ایہام گویوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے نقاش اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاکر ناجی اور غلام مصطفی یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کر کے عام فہم عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے نیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے :

(۱) ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، او وغیرہ کو استعمال کرنا جائز نہیں ۔

(۲) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح کو تسبی یا صحیح کو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔

(۳) متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک ۔ مثلاً "مرَض" کو "مرْض" یا غَرْض کو غَرَض استعمال کرنا درست نہیں ہے ۔

(۴) ہندوی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ، جگ ، لت ، بسر ، مار ، موا ، درس ، سجن ، من ، موہن وغیرہ کو شاعری میں استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔

(۵) پر کے بجائے پہ ، جہاں کے بجائے جاں ، وہاں کے بجائے واں کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔

(۶) زیر ، زبر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ باندھنا جیسے بولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔

(۷) البتہ ہائے ہوز کو الف سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو بندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔

(۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا فصاحت کی خلاف ورزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان انھوں نے دیوانِ قدیم میں استعمال کی ہے اور جسے دیوان زادہ میں "مثنوی قہوہ و حقہ" میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آ سکے ۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان ، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی ۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے زیرِ اثر ، آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے ۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انھیں بدلتے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا ۔ اپنا نیا دیوان (دیوان زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے پہلے اور نہ ان کے بعد کسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا ۔ گردیزی نے یہ کہہ کر کہ "طبع میرایش نقد و قلب سخن را نقار"[۳۸] حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے ۔ شفیق نے انھیں "علامہ سخن طرازان"[۳۹] لکھا ہے ۔ شورش نے لکھا ہے کہ "اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں ۔"[۴۰] اور عشقی نے بتایا ہے کہ "ہندوستان کے گویے زیادہ تر اس کے حالیہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوفیہ مشرب درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں ۔"[۴۱] خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا :

> ہند سے تا بدکن پوچھ لے سب سے حاتم
> کون گھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوانِ حاتم)
>
> رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیضِ سخن
> گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستاں کے بیچ

(دیوانِ حاتم دیوان زادہ)

احمد علی یکتا نے لکھا ہے کہ "(آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں ۔"[۴۲] معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسنِ اخلاق اور شرافت و انسانیت کی تعریف کی ہے ۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے حاتم کو "جاہل و متمکن ، منقطع وضع ، دیر آشنا ، فنا ندارد"[۴۳] لکھا ہے اور اس کی وجہ ، انجان

بن کر ، بطرز سوال یہ بتائی ہے کہ "پتا نہیں چلتا کہ یہ رگِ کہن شاعری کے سبب سے ہے کہ مجھ جیسا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے۔ بہرحال ہمیں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے۔"۳۴ اتنا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگِ کینہ پروری ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کرکے :

ہائے بے درد سوں ملا تھا کیوں آگے آیا مرے کیا سو مرا

یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

مبتلا اُلفت میں ہوں اب میں آگے آیا مرے کیا سو مرا

اس دور میں میر گروہ بندی میں لگے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں ۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلّی میں پھیلے ہوئے تھے ۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے ۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اسی ادبی سیاست کا حصہ تھی ۔ میر کچھ کہتے تو شاگردانِ حاتم ان کی خبر لیتے ۔ حاتم کے شاگرد بقا سے میر کا جھگڑا ہوا تو طرفین نے ہجویں لکھیں ۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی "اژدر نامہ" لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کیڑے مکوڑے کہا ۔ حاتم کے شاگرد نثار نے اسی مشاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا۳۵ :

حیدر کرار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کلّے چیر کر

بقا نے بھی جوابی حملہ کیا :

پگڑی اپنی سنبھالیے گا میر اور بستی نہیں یہ دلّی ہے

میر نے حاتم کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے ۔

شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا ۔ اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلّم ہے ۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انھوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا ۔ انھوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنھیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصرف میں لا سکے ۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کرکے ، شہر آشوب کی صنف کو مکمل کر دیتا ہے ،

اسی لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آنچ کی کسر کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے دریچوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں امکانات کے سرے ابھارتے ہیں اور ادھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انھیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں ۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم ، مظہر ، یقین اور تاباں وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں ، انھوں نے انجام دیے ۔ روایت یونہی بنتی اور اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہے ۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں :

خواب میں تھے جب تلک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا

عشق نے چٹکی سی لی پھر آ کے میری جان کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سینۂ بریاں کے بیچ

تم تو بیٹھے ہوئے پر آفت ہو
اُٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے گھڑی مہینا ہے

گرم بازاری تری یاروں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے

تمھارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے

اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمیِ بازار کہاں جاتا ہے

خدا کے واسطے اس سے نہ بولو
نشے کی لہر میں کچھ بک رہا ہے

رات میرے فغان و نالے سے
ساری بستی نہ نیند بھر سوئی

پگڑی اپنی یہاں سنبھال چلو
اور بستی نہ ہو یہ دلی ہے

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے
جو دل میں آوے تو ٹک دیکھو اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ نکلے ہے
مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے
ارے بے مہر مجھ کو روتا چھوڑ
کہاں جاتا ہے مینھ برستا ہے
اے صبا کس طرف کو گزری تھی
تجھ سے بوئے نگار آوے ہے
گلشن دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف، ج اور واؤ سے اور باقی شعر ردیف ے سے لیے ہیں ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنی جا سکتی ہیں۔ یہ اشعار پر اثر ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی کمی کو اس دور کے دوسرے شعرا پوری کر دیتے ہیں۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل مرتبے کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے رکھا جائے جو میر، درد اور سودا کی شاعری کے مروج سے پہلے کا ہے۔ ان کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ اپنی طویل عمر اور مسلسل شعرگوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو فرق کرنا دشوار ہوگا۔ مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو ان ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) پہلا دور ابتدا سے نادر شاہ کے حملے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء تک۔
(۲) دوسرا دور ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء تک۔
(۳) تیسرا دور ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ء تک۔

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرز ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔

مشتبہ مضامین، معاملات اور اخلاق موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچاپن بھی نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے ابتدائی دور میں ملتا ہے۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری کے مضامین و خیالات، رمزیات و علامات کو اُردو شاعری کے قالب میں اس طور پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اُردو زبان فارسی اثرات کے تلے دبتی نہیں بلکہ اُبھرتی ہے۔ اکثر اشعار کے لہجے میں جو دھیما پن، گھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے۔ یہی مزاج اُردو شاعری کی روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرزِ میر بنتا ہے اور جس کی خارجیت سودا کی شاعری میں اُبھرتی ہے:

نہیں آسان راہِ عشق میں ثابت قدم رکھنا
لبوں کو خشک، دل کو سرد اور چشموں کو نم رکھنا
(نسخۂ رامپور ۱۱۳۱ھ)

آساں نہیں ہے شوخ ستمگر کو دیکھنا
جی کو نذر کرو تب اس پر نظر کرو
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۳ھ)

حاتم کہے ہے تم کو میاں ایک جا تو رہ
آنکھوں میں آ بسو یا مرے دل میں گھر کرو
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۴ھ)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے — اس کو جینا محال ہوتا ہے
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۵ھ)

تو نے دیکھا نہ کبھو پیار کی نظروں سے مجھے
جی نکل جائے گا میرا اسی ارمان کے بیچ
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۶ھ)

دیکھیے جیتا بچے ہے کون اور مرتا ہے کون
دھوم ہے عالم میں وہ نکلے ہے اپنے گھر سے آج
(نسخۂ لاہور ۱۱۳۹ھ)

یہ اشعار ایہام گوئی کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا دھندلا سا نقش ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل ہوتا ہے۔ رنگِ ولی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم "دیوان قدیم" کے ذیل میں

پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے۔ حاتم کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلاتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی بحریں ہندی لہجے میں پورے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں۔ یہ غرابت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ تاباں کے ہاں یہ غرابت بہت زیادہ ہے لیکن حاتم کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حاتم کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے۔ ابتدائی دور میں شاہ حاتم کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے:

آیا تھا رات دل کو چرانے شگن بہار
وہ برہمن کے حق میں ہمارے ہوا ڈکیت
زلفوں کی ناگنی تو تیرے ہم نے کیلیاں
پر ابرواں سے بس نہیں چلتا کہ ہیں ہنکیت
تیری خدمت کو گر نہیں کوئی
ہم تو ہیں گے ترے کرن ہارے
لگے ہے زخم دل پر ہر برس برسات میں دونا
کہ بجلی جوں سروہی ہونے ہے اور ابر جوں ازنا
لگامت ہاتھ ان کالوں کے تئیں اے بوالہوس ہرگز
کہ مشکل ہے کہ ان کالوں کو بن منتر پڑھے چھونا

۱۱۵۱ھ/۳۹-۱۷۳۸ء میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی۔ نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرتی ہوئی سلطنت کو سنبھال لے:

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور کہ جا چھین لوں تختِ طاؤس (تاباں)

سارا معاشرہ افسردگی و یاس کی کہر میں لپٹ گیا۔ حاتم کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے:

اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو کیوں کر اداس
دیکھ کر احوالِ عالم اڑتے جاتے ہیں حواس (۱۱۵۱ھ)
ایک ہماری تو کیا قتل ایک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کیوں تو کسی (۱۱۵۱ھ)

اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑنے لگتا ہے اور "ردِ عمل کی تحریک" مقبول ہونے لگی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور دل کی بات شاہ جہان آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے۔ حاتم بھی نئے تخلیقی اعتماد کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۱۵۲ھ/۴۰-۱۷۳۹ء میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

ہے عبث حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
مونہہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہوگیا (۱۱۵۲ھ)

۱۱۵۹ھ/۴۶-۱۷۴۵ء کی ایک غزل کے مقطع میں وہ اس تبدیلی کا یوں اظہار کرتے ہیں:

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ (۱۱۵۹ھ)

اور ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ء کی ایک غزل کے مقطع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب نام کو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا:

ان دنوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا (۱۱۷۱ھ)

ایہام کا زور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبان تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ نئے شاعر، دکنی اُردو کے زبان و بیان اور ذخیرۂ الفاظ کو چھوڑ کر، دلی کی زبان کو اختیار کر لیتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ، جو دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اُردو شاعری میں آئے تھے، ٹکسال باہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ کو ایک نئی سمت دے دی۔ حاتم نے پہلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پیروی کی تھی۔ اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی روایت کو اُردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔ اس دور میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی انھیں تلاش تھی اور جس کی مثالیں پہلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں۔ یہی وہ تخلیقی مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولتے ہی اپنے چاروں طرف پایا

اور جس سے براہ راست واسطہ حاتم کے شاگرد سودا کو پڑا۔ حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز پہلے دور کے آخر میں نمایاں ہونا شروع ہو گیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے خد و خال اجاگر ہونے لگے تھے۔ اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گھل مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اُردو طرز کی مخصوص اور ممتاز صورت ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو میر، درد، سودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں۔ اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

ہوں تصدق اپنے طالع کا وہ کیسا ہے حجاب
مل گیا ہم سے کہ تھا مدت سے گویا آشنا (۱۱۵۵ھ)

میں دیکھنے کو مونہہ ترا اے بیکسوں کے کس
سسکوں ہوں، جاں بلب ہوں، مروں ہوں ترس ترس (۱۱۵۵ھ)

پھڑکوں تو سر پھٹے ہے نہ پھڑکوں تو جی گھٹے
تنگ اس قدر دیا مجھے صیاد نے قفس (۱۱۵۵ھ)

دل چاہتا ہے مل لیں دم کا نہیں بھروسا
دو دم کی زندگی میں پھر ایک بار ہم تم (۱۱۵۵ھ)

مدت ہوئی پلک سے پلک آشنا نہیں
کیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم (۱۱۵۵ھ)

کسو طرح سے سحر تک مری پلک نہ لگی
ترے خیال میں بے اختیار ساری رات (۱۱۵۶ھ)

مل مل کے روٹھ جانا اور روٹھ روٹھ ملنا
یہ کیا خرابیاں ہیں، کیا جگ ہنسائیاں ہیں (۱۱۵۶ھ)

فدوی ہے جانفشاں ہے، غلام قدیم ہے
حاتم کی بندگی کو فراموش مت کرو (۱۱۵۶ھ)

کیا ہوا حاتم تجھے، جینے سے اکتایا ہے کیوں
دم غنیمت جان مشفق زندگی پھر کہاں (۱۱۵۸ھ)

پوچھا بھی نہ حاتم کو کبھو دیکھ کے اس نے
ہے کون، کہاں کا ہے، کہاں تھا، کدھر آیا (۱۱۵۹ھ)

خبر آنے کی قاصد کے سنے سے جی دھڑکتا ہے
خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا (۱۱۶۱ھ)

غنچۂ گل کو چمن بیچ کرے شرمندہ
تیری نازک بدنی، بے دہنی، کم سخنی (۱۱۶۱ھ)

پاؤں ننگے، سر کھلے، واہی تباہی خستہ حال
سر سے پاؤں تک عجب حسرت زدہ تصویر ہے (۱۱۶۶ھ)

وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے مری یارو
کہ اپنے دیکھ سائے کو مجھے ہمراہ جانے ہے (۱۱۶۹ھ)

اس پیرایۂ بیان نے اُردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا۔ تصوف بھی اسی دور میں اُردو شاعری کے خون میں شامل ہوتا ہے۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ رجحان ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے۔ سارا معاشرہ، تصوف کے وسیلے سے، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ شاہ حاتم کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت، جبر و اختیار، حقیقی و مجازی، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوع سخن بنتے ہیں وہاں اخلاق کلیے بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔ ایسے اشعار کی تعداد، جن میں تصوف، معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے، خاصی بڑی ہے۔

حاتم کی شاعری کا تیسرا دور ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں ردِ عمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو سمیٹنے، کمی کو پورا کرکے نئی تخلیقی توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ میر، درد، سودا اور قائم کی شخصیتیں بھی سامنے آ چکی ہیں۔ تخلیقی اعتبار سے یہ دور اُردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے۔ میر، سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ اگر ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ ٹمٹمانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی۔ شاہ حاتم تو اپنا کام ۱۱۷۰ھ تک پورا کر چکے تھے۔ میرزا مظہر ۱۱۷۰ھ میں اپنا دیوان فارسی مرتب کرکے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے تھے۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استادی و قدامت کے باوجود اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی زمینوں میں، اعتراف کرتے ہوئے، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ پوری محفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے۔ شاہ حاتم کا المیہ یہ ہے کہ جب انھوں نے اپنا راستہ دریافت کر لیا، اُردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اُردو شاعری کو میر ، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن بنیادی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے کہ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر ، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر ، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مدت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے انتظار ہے

موسمِ گل کا مگر قافلہ جاتا ہے آج
سارے غنچوں سے جو آوازِ جرس آتی ہے

ہجر میں نامہ و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جو ہے بادِ صبا جانے ہے

دل کی لہروں کا طول و عرض نہ پوچھ
کبھو دریا ، کبھو سفینہ ہے

گلی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اجل گرفتہ کوئی گاہ گاہ نکلے ہے

جو جی میں آوے تو ٹک جھانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ نکلے ہے

درد تو میرے پاس سے مرتے تلک نہ جائیو
طاقتِ صبر ہو نہ ہو ، تاب و قرار ہو نہ ہو

آنے کی ماندگی سے اسے نیند آ گئی گھر اپنا جان خواب میں دلدار ہو گیا
اس درجہ ہوئے خرابِ الفت جی سے اپنے اتر گئے ہم

یہاں ہم نے یہ صرف چند اشعار دیے ہیں تاکہ بات کی وضاحت ہو سکے ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں ۔

نیرنگیِ زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے ۔ اپنی کئی قطعہ بند غزلوں اور مختلف اشعار میں اقدار کی شکست و ریخت ، زمانے کے انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں ! مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

حاتم اب وقت ہے زوالوں کا
خوار خستہ پھریں ہیں آج نجیب (دیوانِ قدیم)

بچارے حق عذابِ جوع سے اس دور میں یارو
جدھر سنتا ہوں اب سب کی زباں پر روٹی روٹی ہے (۱۱۶۵ھ)

عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
نہ ان کو ڈر خدا کا اور نہ ان کو خوف پیروں کا (۱۱۶۷ھ)

ملا دیے خاک میں خدا نے پلک کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنھوں کے ادنا غلام رکھتے تھے اپنے چاکر سپاہ لاکھوں (۱۱۶۹ھ)

روٹی کپڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :

گدا یا شاہ کوئی ہو موافق قدر ہر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دنیا میں (۱۱۷۳ھ)

دو شعر اور دیکھیے :

حاتم یہی ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا بیا نہیں ہے تجھے انقلاب کا (۱۱۷۷ھ)

ایسی ہوا ہی کہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایہ خدا کہیں دارالاماں نہیں (۱۱۸۶ھ)

تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :

حاتم خموش لطفِ سخن کچھ نہیں رہا
بکتا عبث پھرے ہے کوئی نکتہ داں نہیں (۱۱۸۶ھ)

جو میرے ہم عمر و ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا پیمانہ وے یک بھر گئے (۱۱۸۸ھ)

سفر ، منزل ، مسافر ، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگا ہے :

کچھ دور نہیں منزل ، اُٹھ باندھ کمر حاتم
تجھ کو بھی تو چلنا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے (۱۱۹۶ھ)

ہے سفر دور کا اس کو در پیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے (۱۱۹۷ھ)

کیا بیٹھا ہے راہ میں مسافر
چلنا ہی یہاں سے پیش نا ہے (۱۱۹۷ھ)

معشوق تو ہے وفا ہیں ہر عصر
ان سے بھی زیادہ بے وفا ہے (١١٩٧ھ)

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک مہینے میں اپنی ساری تخلیقی قوتوں کو نئی نسل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے۔ ع "آہ صد حیف شاہ حاتم مرد۔"[٣٦] اس وقت سودا کی وفات کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنو میں آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے انھیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر و سودا کی شاعری کا ڈنکا سارے برعظیم میں بج رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا:

بہ قبولِ خاطر لطفِ سخن
دے ہے کب سب کو خدائے ذوالمنن
ایک دو ہی ہوتے ہیں خوش طرز و طور
اب چنانچہ میر و سودا کا ہے دور[٣٧]

حواشی

١- عقدِ ثریا: غلام ہمدانی مصحفی، ص ٢٣، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد، (دکن) ١٩٣٣ع -
٢- ٣- ٤- عقدِ ثریا: ص ٢٣ -
٥- دیوان زادہ: (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار، ص ٢٩، لاہور ١٩٧٥ع -
٦- اے کیٹالاگ: اسپرنگر، ص ٦١١ - کلکتہ ١٨٥٤ع -
٧- سرگزشتِ حاتم: محی الدین قادری زور، ص ٢٢، ادارہ ادبیات اُردو، حیدر آباد دکن ١٩٣٣ع -
٨- ٩- ١٠- مجموعہ نغز: قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، (جلد اول) ص ١٨٠، پنجاب یونیورسٹی لاہور ١٩٣٣ع -
١١- ١٢- عقدِ ثریا: ص ٢٣، ٢٤ -
١٣- مصحفی — حیات و کلام: افسر صدیقی امروہوی، ص ٩٣، ٩٤، مکتبہ نیا دور کراچی ١٩٧٥ع -
١٤- تذکرۂ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ٨١، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ١٩٣٣ع -

١٥- ایضاً: ص ٩٣ - ١٦- ایضاً: ص ٨١ -
١٧- تذکرۂ بے جگر: (قلمی) ص ١٠٢، انڈیا آفس لائبریری لندن -
١٨- انتخابِ حاتم: (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جونپوری، جہلی شہر جونپور ١٩٧٧ع -
١٩- دیوان زادہ: مقدمہ مرتب، ص ١٨ -
٢٠- دیوان زادہ: (مطبوعہ) حاشیہ ص ٢٠٩ -
٢١- ایضاً: ص ٣٩ -
٢٢- سرگزشتِ حاتم: ڈاکٹر محی الدین زور، ص ١٠٣، ادارۂ ادبیات اُردو، حیدر آباد دکن ١٩٣٣ع -
٢٣- دیوان زادہ: (مطبوعہ)، مقدمہ، ص ١٩ -
٢٤- دیوان زادہ: (مطبوعہ) مقدمہ ص ١٩ -
٢٥- تحقیق نوادر: ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ٩٣ — ١١٣، مکتبہ ادبستان سرینگر ١٩٧٣ع -
٢٦- گلشنِ ہند: سید حیدر بخش حیدری، مرتبہ مختار الدین احمد، حواشی ص ٥٢، علمی مجلس دلی، ١٩٦٧ع -
٢٧- اے کیٹالاگ آف عربیک، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس: ص ٦١٠، ٦١١، کلکتہ ١٨٥٤ع -
٢٨- دیوان زادہ: (مطبوعہ) دیباچہ حاتم، ص ٣٩، لاہور ١٩٧٥ع -
٢٩- عقدِ ثریا: ص ٢٣ - ٣٠- تذکرۂ ہندی: ص ٨١ -
٣١- آبِ حیات: محمد حسین آزاد، ص ١١٩، بار چہاردہم، شیخ مبارک علی لاہور -
٣٢- سرگزشتِ حاتم: ص ١٠٠ -
٣٣- اردوئے معلیٰ علی گڑھ: شمارہ بابت نومبر ١٩٠٩ع -
٣٤- شاہ حاتم کا فارسی دیوان: مختار الدین احمد آرزو، معاصر شمارہ ٢، ص ٣٧ - ٣٩ پٹنہ، بہار -
٣٥- علی گڑھ میگزین: (٦٠ - ١٩٥٩، ٦١ - ١٩٦٠ع) میں مختار الدین احمد آرزو کا مضمون "شاہ حاتم کا فارسی دیوان" ص ١٣٥ — ١٥٣ - اسی مضمون سے ہم نے انتخابِ کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے -
٣٦- تین تذکرے: مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ٨٠، مکتبہ برہان، دہلی ١٩٦٨ع -

۳۷۔ تین نثری نوادر : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۳۸۔ تذکرۂ ریختہ گویان : فتح علی گردیزی ، ص ۴۹ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -

۳۹۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۳۳ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ع -

۴۰۔ دو تذکرے ; مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -

۴۱۔ ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -

۴۲۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی ، ص ۱۷ ، ہندوستان پریس رامپور ، ۱۹۴۳ع -

۴۳۔ ۴۴۔ نکات الشعرا : ص ۹۷ -

۴۵۔ میر کے حالاتِ زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ع -

۴۶۔ عقدِ ثریا ; مصحفی ، ص ۴۴ -

۴۷۔ در ہجوِ نااہل ; ص ۳۳۰ ، کلیاتِ میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۶۷ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۲۸ "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ کہ چہل سال باشد ۔"

ص ۳۲۸ "فقیر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد ۔"

ص ۳۳۱ "در آخر ہائے روز مدام بہ تکیہ شاہ تسلیم کہ بر شاہراہ راج گھاٹ زیردیوار قلعہ مبارک واقع است تشریف شریف ارزاں می داشت ۔"

ص ۳۳۲ "در یک ہزار یک صد و نود و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت کردہ ۔ فقیر تاریخ رحلتش چنیں یافتہ ۔"

ص ۳۳۲ "عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است کہ در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ ۔ خدایش بیامرزاد ۔"

ص ۳۳۲ "یک سال است کہ در مہجوریش شفا یافتہ و بہ شاق علی الاطلاق واصل گشتہ ۔"

ص ۳۳۲ "سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ ۔"

ص ۳۳۲ "بیشتر ازیں در تذکرۂ فارسی (عقدِ ثریا) احوال او ہم تاریخ رحلتش صورت تحریر یافتہ ۔"

ص ۳۳۳ "حاتم در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہفت منزل حیات را طے کردہ ۔"

ص ۳۴۴ "در شعر فارسی پیروِ میرزا صائب است ۔"

ص ۳۴۴ "در فارسی ہم دیوان مختصرے بقدر چہار جز بطور متاخرین بیاض فرمودہ ۔"

ص ۳۴۴ "در چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور صائب داشت ۔"

ص ۳۴۶ "دیوان ایں بزرگوار نزد فقیر بود ۔ نسخہ مفرح الضحک ، معتدل من طب الظرافت ۔ جو چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے ۔ ایں نسخہ در دیوان شاہ حاتم داخل بود ، ازیں جہت بانتخاب در آورد ۔"

ص ۳۴۶ "ہر رطب و یابس کہ زبان ایں بے زبان برآمدہ داخلِ دیوانِ قدیم نمودہ ۔"

ص ۳۵۱ "از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو خبر بود ۔"

ص ۳۵۱ "اشعارش اکثر بر زبان مردمان است ۔"

ص ۳۵۱ "اشعار حالیہ اورا بیشتر مطربان ہند بمحفل حال و قال می سرایند و درویشانِ صوفیہ مشرب را بوجد و حال می آرند ۔"

ص ۳۵۱ "بیشتر اوستادان شاگرد او بودند ۔"

ص ۳۵۲ "دریافتہ نمی شود کہ ایں رگ کہن بسبب شاعری است کہ ہمچو من دیگرے نیست یا وضع او ہمیں است ۔ خوب است مارا بایشاں چہ کار ۔"

• • •

فصل پنجم

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

پہلا باب

میر و سودا کا دور

ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں اٹھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ سارا برعظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظامِ کشش سے بندھا ہوا تھا، قوتِ کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہونے لگا۔ یہ عمل اورنگ زیب کے جانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور نادر شاہ کے حملے اور دہلی کی تباہی و بربادی (۱۷۳۹ء) کے ساتھ تیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی باج گزار تھیں۔ جنگ پلاسی (۱۷۵۷ء) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عمل داری قائم ہوگئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد اس کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اودھ پر صفدر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل کھنڈ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیرنگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں جاٹ آزاد تھے۔ حکومتِ دہلی اب نام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے برعظیم کے انتظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر برعظیم کا نظامِ معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے برعظیم کو اپنی لپیٹ میں لے کر صدیوں پرانے جمے جمائے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر سے یقین اٹھ گیا اور غم و الم، بے چارگی، بےمائیگی اور

بے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی ۔ نادر شاہی کے بعد ، عالمِ بدمستی میں ، جب عہد شاہی معاشرے کی آنکھ کھلی تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے بلاؤں کا نزول ہو رہا ہے ۔ اسی کے ساتھ ایہام گوئی بے وقت کی راگنی ہوگئی اور ''ردِ عمل کی تحریک'' مقبول ہو کر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھانے لگی ۔ اس پس منظر میں ، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال ، ایک نمونہ بن گئی ۔ ۱۱۵۲ھ/ ۴۰ - ۱۷۳۹ء میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے ۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر دلی پہنچے ۔ اس وقت میر درد کی عمر انیس سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے ۔ ردِ عمل کی تحریک میر ، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان امکانات کے رسروں کو ابھارتی ہے جنھیں میر ، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں ۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لے ، پسپائیت ، بے یقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سرایت کیے ہوئے ہے ۔ مضطرب ، منتشر اور نڈھال معاشرے کی روح زخموں سے چُور تھی ۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا ۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے (درد)

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون میسر آ سکے ۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا ۔ تصوف اس دور کی بھٹکتی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی ۔ جیسے منگولوں کی یلغار کے دورِ انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پناہ دے کر اسے خود آگہی اور عرفانِ ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی ۔ اس دور میں تصوف بے عملی کا فلسفۂ حیات نہیں

تھا بلکہ با معنی و با مقصد طور پر زندہ رہنے کا نیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا ۔ یہی سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتیِ دہر ، فنا ، تسلیم و رضا اور تصوف کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنھیں میر اور درد نے اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی ۔ میر ، درد اور سودا میں نہ صرف تخلیقی توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں ۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے ۔ مٹتی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا کرب بھلا تقی میر کی تخلیقی روح میں اس طرح سما گیا تھا اور زخموں سے نڈھال تہذیبی روح کا پہاڑ جیسا المیہ ان کی شاعری میں اس طور پر سمٹ آیا تھا کہ زمانے کی نبض ان کی آواز کے ساتھ دھڑکنے لگی تھی :

اب جان جسمِ خاک سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھویئے ۱ (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ تزکیہ (کتھارسس) کرکے اس پر فتح بھی حاصل کر لی ۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کرکے نہ صرف انھیں ایک مثبت صورت دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند تر بھی کر دیتی ہے ۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے ۔ ان کی نشتریت ہمارے اندر حیات و کائنات کے نئے رشتوں کا شعور پیدا کرکے ہمیں بیدار کر دیتی ہے ۔ میر نے غم و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور انھیں عام انسانی جذبات میں تلاش کر کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا ۔ میر کی شاعری ہمیں ، اقبال کی طرح ، رجائیت کا براہِ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بحیثیتِ مجموعی اس کا اثر مثبت ہے ۔ میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی ۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے لی جاتی تھی ۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا ۔ اتنی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری میر کا معجزہ ہے جس کے دائرۂ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں ۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زورِ بیان سے اردو شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا ۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون آفرینی کا رجحان ملتا ہے ۔ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے رشتہ قائم ہے ۔ میر دروں بیں ہیں جبکہ سودا بیروں بیں ہیں ۔ بیروں بیں شاعر

انسان و کائنات سے اپنا رشتہ "انا" کو الگ کرکے قائم کرتا ہے۔ اس میں دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے ، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطۂ نظر پر نظرثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی۔ انھوں نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر نکھارا اور فارسی روایت ، مضامین اور علامات کو ایسی ندرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے۔ سودا نے اپنی بیرون بینی سے اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شگفتگی ، نشاطیہ کیفیت ، طنز کی کاٹ اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کردی۔ جیسے میر کے ہاں دوسری اصنافِ سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنفِ سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح جذب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چربہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی۔ سودا کی شاعری سے اسالیب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے اٹھتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبولِ عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ پیرویِ فارسی کی روایت کو ندرت کے ساتھ استعمال کرکے اسے ایک قابلِ تقلید صورت دے دیتے ہیں۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے راستے روشن کر دیتے ہیں :

ز بس رنگینیِ معنی مری عالم میں پھیلی ہے
سخن جس رنگ کا دیکھوگے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درد نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا۔ ان کے نزدیک شاعری کوئی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے۔ شاعری کو صلہ حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ درد کے لیے شاعری ان معارفِ تازہ کا اظہار ہے جو قلبِ شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے وارداتِ قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر ، سننے والے کے دل میں گھر کر لے۔ مزاج کی اسی گہری سنجیدگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و ہجو سے الگ رکھا اور اس میں قال و حال کو ملا کر معرفت و حقیقت کے ایسے پھول کھلائے کہ گلزارِ شاعری میں اب تک کم یاب تھے :

پھولے گا اس زمیں میں بھی گلزارِ معرفت
یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا (درد)

ان کے ہاں فنی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انھی کیفیات کو بیان کرتے ہیں جنھیں وہ اہلِ ذوق کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے درد کے ہاں ، میر کے برخلاف ، سارے شاعرانہ تجربات بیان میں نہیں آتے بلکہ تجربوں کا انتخاب سامنے آتا ہے۔ تجربوں کا انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور صوفیانہ تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں ، صداقتِ اظہار کی اس قوت کے ساتھ ، نہیں ملتے۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے۔ درد کے ہاں ہمیں تفکر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ مابعدالطبیعیاتی مسائل کی گتھیوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں۔ میر مجنون عاشق ہیں ، درد باہوش عاشق ہیں۔ میر کے ہاں عاشقِ زار کا نقطۂ نظر سامنے آتا ہے۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں۔

میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی ، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ ، تفننِ طبع کے طور پر ، فارسی میں بھی کبھی کبھی شعر کہے جانے لگے۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتماد پیدا ہوگیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا۔ سودا نے کہا :

سخن کو ریختہ کے پوچھے تھا کوئی سودا
پسندِ خاطرِ دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

میر نے کہا :

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

قائم نے کہا :

قائم میں ریختہ کو دیا خلعتِ قبول
ورنہ یہ پیشتر اہلِ ہنر کیسا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت کہا ریختہ جب سے ہم نے رواج اٹھ گیا ہند سے فارسی کا

شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر یقین و حاتم تک اس عمارت کی تعمیر ہوئی رہی تھی وہ عمارت اس دور میں بن کر تیار ہو گئی اور ایسی تیار ہوئی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عمارت نہ بنائی جا سکی۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کیے، اس کو سنبھالا، اسے خوبصورت بنایا لیکن بنیادی طور پر عمارت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی۔

اس دور میں ساری فارسی اصنافِ سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی۔ سودا نے قصیدہ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی صورت دی کہ یہ اصناف اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں۔ قصیدے اور ہجو کے ان میں آج بھی ان کا کوئی مدمقابل نہیں ہے۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت کو ہیئتہ اپنا کر اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سمولنا کہ وہ ان کی اپنی بن جائے۔ سودا نے فارسی کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے ہم پلہ ہو گئے۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم، اہتمام و ہنرمندی کے ساتھ، استعمال ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں۔ قصیدہ محبوب سے باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تخیل کی بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ مبالغہ فنی لوازم کا درجہ رکھتے ہیں اور قوت تخیل ان سب عناصر کو ایک ایسے طلسم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل ذہن کو ایک کرشمہ سا نظر آنے لگتا ہے۔ قصیدے کا 'پر شکوہ رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ قصیدہ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی تربیت یافتہ ہو۔ خالص جمالیاتی نقطۂ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جو علویت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام ایپک شاعری نے کیا۔ قصیدہ صنفِ سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح طرح سے متاثر کیا ہے۔ مثنوی پر، مرثیے پر، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں۔ اقبال کی نظم "مسجد قرطبہ" کے حسن و جمال پر قصیدے کا گہرا اثر ہے۔ کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے کا مزاج میر کے مزاج اور ان کی انا سے بار بار ٹکراتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں اس صنف میں وہ ہنرمندی اور فنی رکھ رکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کے قصائد پڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے مبالغے میں نہ وہ جادو ہے جو ممدوح پر اثر کرے اور ان کی تشبیبوں میں وہ جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر تشبیب میں بھی فلک کے جور و جفا، صیاد کی اسیری، فراق و حسرتِ وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا۔ "شکار نامہ" میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے اچانک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے :

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے، گھر چلو

یہی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دبے دبے سے شاعر نظر آتے ہیں۔ قائم کے کلیات میں ۲۱ قصیدے ملتے ہیں۔ ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ پڑھیے تو وہ بھی اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں۔ قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ خلاقانہ قوت نہیں ہے جو پڑھنے والے کو مسحور کر لے۔ ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں مشق سے روانی آ گئی ہے۔ ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو انھوں نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا۔ میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں۔ یہاں قصیدے پر مثنوی کا مزاج چھایا ہوا ہے۔ میر حسن کی تشبیبوں میں قصیدہ مثنوی کے سانچے میں ڈھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان میں وہ قصیدہ پن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے آٹھوں قصائد میں نظر آتی ہے۔ احسن الدین خاں بیان کے قصائد کی حیثیت تو بالکل تبرک کی سی ہے۔ اس دور میں بہت سے اور شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو نہیں پہنچتا۔ قصیدے کی روایت عروج پر آ کر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے۔

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے۔ سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابلِ ذکر ہیں۔ درد نے اس صنف کو ہاتھ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کر کے اسے ایک دلچسپ صنف بنا دیا۔ ان کی مثنویوں میں جنونِ عاشق کا مزاج شامل ہے۔ انھوں نے اس صنفِ سخن کو مقبول بنانے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام کیا ہے۔ میر شمالی ہند میں پہلے قابلِ ذکر مثنوی نگار ہیں۔ انھوں نے مثنوی

میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ یہ صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی ۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقیہ ، ۱۲ واقعاتی ، ۴ مدحیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں ۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں ۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی تاثر اور فضا کی اہمیت ہے ۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Stutdy) کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ میر کی مثنویوں کے کردار بادشاہ ، وزیر یا شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سپردگی بھی ۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے ، پریاں یا دیو ان کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نچھاور کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں ۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے ۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے کردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ کردار بھی جان دینے کے لیے ہردم آمادہ رہتے ہیں ۔ یہ ذہن غزل میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کھل کر سامنے آتا ہے ۔ میر کی غزلوں میں چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں کردار بن کر ابھرتا ہے ۔ ”شعلۂ شوق“ کا پرس رام اور اس کی بیوی ، ”دریائے عشق“ کا لالہ رخسار جوانِ رعنا اور لڑکی ، ”مور نامہ“ کی مورنی اور رانی ، ”حکایت عشق“ کا نوجوان اور اس کی محبوبہ اور ”اعجاز عشق“ کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نثار کر دیتے ہیں ۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں ۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ ، ۲ توصیفی ، ایک ناصحانہ اور تین طویل ہیں ۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ”قصہ“ نئی مسمی بہ حیرت افزا“ اور ”قصہ“ شاہ لنجا مسمی بہ عشق درویش“ قابل ذکر ہیں ۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی ۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی ، لیکن جیسے قصیدے میں قائم سودا سے ، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے ۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن مل کر ایک نہیں ہوتے ۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی ۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج ، اس کا تصور عشق اور انداز فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں ۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں ۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارھویں مثنوی لکھ کر زندۂ جاوید ہو گئے ۔ یہ مثنوی ، جسے ہم 'سحر البیان' کے نام سے جانتے ہیں ، اردو مثنویوں کی سرتاج ہے ۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں ۔ اسی لیے اس ادب پارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ یہ کہانی بھی کوئی نئی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے حسبِ ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو ملا کر اس طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے ۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے ۔ اس میں حسین مرقعے بھی ہیں اور تقریبات و رسوم کی جھلکیاں بھی ۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدرتی مناظر بھی ۔ بزمِ نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی ۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے ۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں ماند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعلِ راہ بن جاتی ہے ۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵-۱۷۸۴ء میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ء اور ۱۷۸۵ء) کے درمیان لکھی گئی ۔ یہ مثنوی بھی سحرالبیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقیہ تجربے کو پوری بے باکی ، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے ۔ یہ مثنوی ایک کیس ہسٹری ہے جسے بیان کرکے میر اثر نے اپنا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے ۔ اس مثنوی کا نفسیاتی تجزیہ مطالعہ“ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے ۔ اس مثنوی میں بے ربطی اور

بے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے، جو سلاست و روانی ہے، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی۔ میر اثر نے مثنوی ''خواب و خیال'' میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور کمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ''خواب و خیال'' کا عاشق ایک ایسے جذبۂ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلاشِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے۔ میر کا عاشق مر کر محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن یہاں ان کے مرشد میر درد، اس عاشق کو مرنے نہیں دیتے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشق اللہ کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ مثنوی المیہ ہوتے ہوئے بھی المیہ نہیں ہے۔ اس میں میر اثر نے عام بول چال کی زبان کو، جس کی تخلیقی توانائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیقی زبان بن گئی ہے۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے۔

''سحر البیان'' کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ''طوطی نامہ'' بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ''سحر البیان'' کے جواب میں ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ء اور ۱۷۸۷ء) کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ہے۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے۔ طوطی نامہ میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ''سحرالبیان'' کے کرداروں میں نظر نہیں آتا۔ ''طوطی نامہ'' میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترتیبی نے اس کا فنی اثر کمزور کر دیا ہے۔ کمالِ اختصار و توازن، جو سحرالبیان کی بنیادی خوبی ہے، طوطی نامہ میں نہیں ملتا۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن کھلتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے پڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ''گلزار نسیم'' ذہن میں آتی ہے۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترتیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی کی طرح ''ہجو'' بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جتنی ہجویں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں۔ ہجو ایک ایسی صنفِ سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا۔ تنقیدِ حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت، سماجی تنقید، حقیقت نگاری، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاقی شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجویات میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء، نوابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی معرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی۔ سودا کا ہجویہ قصیدہ ''تضحیکِ روزگار'' ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے۔ میر ضاحک کی لے اور طرز میں جعفر زٹلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زٹلی میں تھا، اسی لئے ضاحک کی ہجویں پھکڑ اور پھکڑ پن سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ میر کے ہاں ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہے، جن میں ''نفس در ہجوِ لشکر'' اور ''در بیان کذب'' وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ میر کے ہاں وہ ہجویات زیادہ پر اثر ہیں جن میں انھوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے۔ مثلاً وہ ہجویں جو انھوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجویات پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ ان کی ہجووں میں، سودا کی طرح، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیما پن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجووں میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر و سودا کی ہجویات کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجویں لکھی ہیں۔ میر ضاحک، بقاء اللہ بقا، محمد امان نثار، قائم چاند پوری، میر حسن، جعفر علی حسرت، فدوی لاہوری اور ندرت کاشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم و حسرت یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ قائم چاند پوری کی ہجویات میں شہر آشوب کے علاوہ ''در ہجو شدتِ سرما''، جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔

اس میں مردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے فنی اثر کو دو چند کر دیا ہے ۔ اس کیفیت میں شاعر سارے عالم کو شریک کر لیتا ہے ۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو بعد میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں مصحفی ، جرأت اور انشا وغیرہ شامل ہیں ۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے ۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں ۔ میر کے غم زدہ مزاج ، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچا دیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں انیس کے ہاں ملتی ہے ۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک بگڑے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل ، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے ۔ اب تک مرثیے کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ صرف تین مرثیے مسدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، علی اصغر کی پیاس ، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے ۔ زبان و بیان اور واقعات کی یہی روایت ، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیب کو مرثیے میں شامل کر دیا ۔ یہ تشبیب آج بھی مرثیے کی ہیئت کا حصہ ہے اور عرفِ عام میں ”چہرہ“ کہلاتی ہے ۔ اس دور میں غزل ، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہیں ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گویوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ، جس پر چل کر انیس و دبیر نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو ، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسدس) ملتا ہے ۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی ۔ رباعی ، قطعہ ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے ۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی ۔ اس دور میں قطعے کی طرف خاص رجحان ملتا ہے ۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطعات ملتے ہیں ۔ میر کے ہاں بھی قطعہ بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے ۔ قائم کے کلیات میں قطعہ بند غزلوں کے علاوہ ۴۵ قطعات اور بھی ہیں ۔ قطعہ بند غزلیں دراصل بغیر عنوان کی نظمیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے ۔ قطعے ، رباعی کی طرح ، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص بحروں میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انہیں قطعے کا نام دیا گیا ہے ۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے ۔ رباعی میں اخلاق ، صوفیانہ ، ہجویہ ، عبرت و بے ثباتیِ دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطہ نظر کا اظہار کیا ہے ۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنہوں نے باقاعدہ ردیف وار دیوانِ رباعیات بھی ترتیب دیے ۔ میر حسن نے دیوانِ رباعیات کے علاوہ ”در تعریفِ اہلِ حرفہ و پسرانِ اہلِ حرفہ“ کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں ۔ ”ابتدا میں شہر آشوب ایسے قطعوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتی تھیں جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا“۔ رفتہ رفتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطعات و رباعیات کا رواج پھر بھی باقی رہا ۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں ۔ یہی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے ۔ ”فصل در شہر آشوب“ میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۵ رباعیاں لکھی ہیں ۔ حسرت نے اپنے دیوانِ رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید ، در مناجات ، در نعت ، در ذکر عشق ، در ذکر معشوق ، در ذکر دیوان خود ، در ذکر مرشد وغیرہ ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے ”فصل در ذکر سراپائے معشوق ، فصل در عیوبِ معشوق ، فصل در صنائع بدائع ، فصل در شہرآشوب ، فصل در ہجویات“ اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے ۔ ”فصل در صنائع بدائع“ میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو ۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قدرت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے ۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

کو طرح طرح سے استعمال کرکے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کردی ۔

اٹھارویں صدی کے پُر آشوب دور میں کئی ''شہر آشوب'' بھی لکھے گئے ۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی ، سیاسی ، معاشی و معاشرتی ابتری ، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجویہ و طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی تاثر نوحے اور عبرت کا پیدا ہو ۔ شہر آشوب قصیدے ، مثنوی ، مخمس ، مسدس ، رباعی ، قطعے کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا ہے ۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی[۲] ۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے ۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی جرجانی نے ''صفت الاصناف'' کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا ۔ شاہجہانی دور میں بہشتی نامی ایک شاعر نے ''آشوب نامۂ ہندوستان'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۱۰۶۷ھ اور ۱۰۶۸ھ میں ہونے والے واقعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی ، مجلسی اختلال ، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے ۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے[۳] ۔ میر جعفر زٹلی ، محمد شاکر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر ، سودا ، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابلِ ذکر ہیں ۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی ، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کرکے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں ۔ قاضی ، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں ۔ رزالوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں ۔ مسخرے مصاحب بن گئے ہیں اور کنجوسی کی وجہ سے بھڑووں کا وقار قائم ہو گیا ہے ۔ سپاہی نوکری کرتا ہے تو اسے تنخواہ نہیں ملتی اور اسے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر بنیے کے ہاں گروی رکھنی پڑتی ہے ۔ قاضی کی مسجد میں گدھے بندھے ہوتے ہیں اور ذکر صلوٰۃ اور اذان کے بجائے گدھے رینکتے ہیں ۔ سوداگری تباہ حال ہے ۔ شاعر جو مستغنی الاحوال تھے ، رحم بیگم میں نطفۂ خان کی خبر سن کر قطعۂ تاریخِ ولادت لکھنے کی فکر میں رہتے ہیں ۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دال نخود و قلیہ و نان انھیں مل سکے ۔ بائیس صوبوں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری کول بھی نہیں رہی ۔ مفسد قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں ۔ دانا امیر خانہ نشین ہو گئے ہیں ۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں ۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب خطا ہوتا ہے ۔ پیادے نائی سے سر منڈاتے ڈرتے ہیں ۔ بھوک سے خادمانِ محل اور درباریوں کے مُنہ ، بوڑھی ہتھنی کے گال کی طرح پچک کر رہ گئے ہیں ۔ پیسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چیتا ہتا ہے یا گول ۔ کنویں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں پڑی ہیں ۔ نجیب زادیاں برقع پہنے گلاب کے پھول سا بچہ گود میں لیے ہر آنے جانے والے سے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بہانے بھیک مانگ رہی ہیں ۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں ۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلاقانہ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں ۔ میر نے بھی ''مخمس در حال لشکر'' میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا ۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں معرکۂ سکرتال اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر ضابطہ خاں پر حملہ کرکے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی مچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے ۔ قائم نے ، ۳۵ بندوں کے اس مخمس میں ، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد ناک نقشہ کھینچا ہے اور شاہ عالم ثانی کو بھڑوا ، خبیث ، لُچا اور ظلِ شیطان تک کہا ہے ۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے ۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ''مخمس در احوال شاہ جہان آباد'' میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور قتل عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے ۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں آصف الدولہ کے فوراً بعد کے حالاتِ اودھ کو موضوع سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے ۔ اب نواب کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی ٹم ٹم بجتی ہے ۔ محل سراؤں میں گوروں کا پہرہ ہے اور اب شاہ وزیر کے بجائے فرنگی مختار ہو گئے ہیں ، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے ۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں ۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان ، طرز ادا کے فرق کے باوجود ، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے ۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور امرا کی نااہلی ، ان کی بے دستوری اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے ۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نمک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے ۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا ۔ جیسے عبرت ، نصیحت اور فنا و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو بہا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا ۔ شہر آشوب اس دور میں غم و اندوہ میں غرق معاشرے کا کیتھارسس کر رہے تھے ۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے ۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم ، سودا ، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حسّاس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر پڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصحفی ، جرأت ، راسخ اور نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی پڑا ہے ۔ اس صنفِ سخن میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں ۔

اس دور میں ”واسوخت“ نے بھی مقبولیت حاصل کی ۔ واسوخت اس نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی کٹی سناتا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے ۔ واسوخت معاملہ بندی ہی کی ایک صورت ہے ۔ سودا نے وحشی یزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں ، جسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے ، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی یزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں برتا ہے ۔ لیکن یہ بات ابھی تک تحقیق طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں ، اور کیا وحشی یزدی کا

وہ ترکیب بند ، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے ، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بعد کا اضافہ ہے ۔ خان آرزو نے اپنی لغت ”چراغ ہدایت“ میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوختن کے معنی ”اعراض و رو گردانیدن“ دیے ہیں[4]۔ نجم الغنی خان نے لکھا ہے کہ ”واسوخت بیزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے بیزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چھیڑ ، کہ اس کو جلی کٹی کہتے ہیں ، لکھیں۔“[5] غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کر کے جذباتِ حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے ۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جیسے ہجو مدحیہ قصیدے سے ۔ واسوخت میں اظہار عشق کے بجائے محبوب سے بیزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے ۔ مظہر جانجاناں کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے ۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ء) نے ”جوش و خروش“ کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے ۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ”سوز و گداز“ کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ء کی تصنیف ہے اور اس میں بھی ہیئت و موضوع وہی ہے جو آبرو ، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے ۔ دیوانِ تاباں کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے ۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو مسدس کی ہیئت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے ۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح مسدس کی ہیئت میں ہے ۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے ۔ آبرو ، حاتم ، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے ۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے ۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں ۔ ایک مخمس جس کا عنوان ”در شکوہ و شکایت“ ہے اور دوسرے کا عنوان ”وا سوز“ ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے ۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا ۔ ہر شاعر

ترکیب بند یا مسدس و مثمن میں نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر مسدس ، ترکیب بند لکھ دیتا تھا ۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان "جوش و خروش" ۔ حاتم نے 'سوز و گداز' اور حسرت نے 'در شکوہ و شکایت' رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے مسدس لکھا ہے ۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی واسوخت کو "زا سوز" کا نام دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ واسوز ، واسوخت ہو گیا ۔ اس دور میں محبوب امرد تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا ہرجائی و بے وفا ہونا ایک عام بات تھی ۔ اس دور میں واسوخت کی مقبولیت اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا ۔

"عشق" اس دور کا بنیادی رویہ ہے ۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اسی حوالے سے کرتا ہے ۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشقِ حقیقی کا نام دیتا ہے ، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے ۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و واردات کا اظہار کیا ہے انھی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے ۔ جام و مے ، ساقی و مے خانہ ، رند خراباتی ، پیر مغاں ، بت و بت خانہ ، دیر و حرم ، مسجد و کلیسا ، تیغ و سناں ، گل و بلبل ، بہار و خزاں ، عدو و رقیب ، شمع و پروانہ ، شاہ و گدا ، زلف و گیسو ، غمزہ و ادا ، تسبیح و زنار ، زاہد و کافر ، قاتل و صیاد ، رہزن و راہنما ، کشتی ، سفینہ ، بحر ، موج و حباب ، ناخدا و گرداب ، ساز و رقص ، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں ۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری پورے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے ۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعاعیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے ، اسی لیے جور فلک ، صیاد و قفس ، ناصح و محتسب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں ۔ یہ ساری علامات "عشق" کی تابع ہیں اور ساری بات ، سارے تجربات انھی کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں ۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان ، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے ۔ قرآن کے مطابق اللہ ودود (عاشق ، چاہنے والا) ہے ۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے ۔ یہی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں (میر)

عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

کیا حقیقت کہوں کہ کیا ہے عشق
حق شناسوں کا ، ہاں خدا ہے عشق (میر)

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، خلق اور باعث ایجادِ خلق ہے جس پر انھوں نے اپنی مثنویوں 'شعلہ' شوق' ، 'دریائے عشق' اور 'معاملات عشق' کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے ۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دلِ بے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات کو ترک کرکے ایک اعلیٰ مقصد پر ساری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے (میر)

روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور انقلابی نقطہ' نظر ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح پھونک سکتا تھا ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں شامل کرکے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کرکے ایک نیا تسلسل پیدا کیا ۔ میر کی مثنویوں کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے ایسے جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے ، اور وصلِ محبوب کے لیے ، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے ، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ میر نے اس تصورِ عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی ۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظامِ کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو ملوہیت کے درجے پر فائز کرتا ہے ۔ عشق ہی ساری انسانی علتوں کا طبیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اسی لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے ۔ میر درد کے ہاں عشقِ مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشق مجازی اسے مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ یہی وہ تصور عشق ہے جو ہمیں مولانا روم کے ہاں ملتا ہے اور یہی وہ تصور ہے جو ابن العربی کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات ، ساری کائنات عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں ۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں "میرا دل ہر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے ۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہبوں کے لیے خانقاہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الواح توراۃ اور کتاب القرآن ، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جدھر اس کا کارواں مجھے لے جائے کیونکہ یہی میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان "[۶] تو وہ اسی تصور عشق کو بیان کرتے ہیں ۔ یہی وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو انا الحق تک لے جاتا ہے ۔ میر کی "کشمکش کا ماحصل بھی یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے ۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے ۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں ۔"[۷] اسی تصور عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان میں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں ۔

اس دور میں ، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ ، انسانی عشق کی عام سطح بھی بہت واضح ہے ۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملنے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے ۔ ہجر کی لے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے ۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کار یا اسکوٹر پر اس کے ساتھ پھرتا ہے ۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالے باغ کی سیر کرتے ہیں ، ساتھ سفر کرتے ہیں ، ایک دوسرے سے لگ کر بیٹھتے ہیں ، ایک دوسرے کے ساتھ سنیما دیکھتے ہیں اور ہوٹلوں میں کھانا کھاتے ہیں ۔ اس ملنے جلنے سے عشق میں ہجر کے بجائے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے ۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہِ راست مخاطب ہے ۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں کنایوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا ۔ اردو غزل کا اندازِ خود کلامی انھی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے ۔ لیکن جب کبھی اسے محبوب سے ملنے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے ۔ میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" میں بے نظیر 'کل کے گھوڑے' پر سیر کرتا جب بدر منیر کے خالہ باغ میں اُترتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے ۔ میر کی مثنوی 'معاملاتِ عشق' میں یا میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال" میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو وہاں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے ۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

پابندیوں نے یہ صورتِ فراق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے ۔

امرد پرستی اور طوائف سے عشق کی روایت بھی پردے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی ۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق کرنا یا اس کے وصل سے سرشار ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا ۔ ایک بار نواب شجاع الدولہ نے ناگوں کے سردار راجہ ہمت بہادر کی معرفت ایک کھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار کھتری ننگے پاؤں ننگے سر احتجاج کرنے دیوان رام نرائن کے ساتھ پہنچ گئے ۔[۸] فتح روہیل کھنڈ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خان کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگامِ وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جاں بر نہ ہو سکا ۔[۹] شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا ، لیکن جب پردہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا ۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ یہی صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی ۔ مرزا علی لطف نے تاباں کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ہندو مسلمان ہر گلی کوچے میں ایک نگہ پر اس کے لاکھ جان سے دین و دل نذر کرتے تھے اور بوسے کے بوسے عاشقانِ جانباز کے یاد میں اس لبِ جاں بخش مسیحا دم کے مرتے تھے ۔"[۱۰] میر باقر حزیں کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکش عشق میں جان دے دی ۔[۱۱] یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آئی جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

ظالم ہے ، جنگ جو ہے ، کافر ہے ، سنگ دل ہے (فغاں)

اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

پیچھے اس کے جو لگا اتنا پھرے ہے حسرت
ساتھ ایسا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا
(حسرت عظیم آبادی)

ہرگز میرا وحشی نہ ہوا رام کسی کا
وہ صبح کو ہے یار مرا ، شام کسی کا (فغاں)

نہ سن سکوں کہ کبھی یاں کبھی ہو غیر کے گھر
یہاں رہو تو یہاں ہی رہو وہیں تو وہیں (جعفر علی حسرت)

جعفر علی حسرت کے یہ تین شعر اور دیکھیے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

فتنہ و قاتل و آشوبِ جہاں یعنی تم
ظالم و عشوہ گر و آفتِ جاں یعنی تم
خستہ و زار و دل افگار و حزیں یعنی ہم
گل رخ و سیم تن و غنچہ دہاں یعنی تم
خوار و آوارہ و بے چارہ غریب یعنی ہم
شوخ و طنّاز و ستم گارِ زماں یعنی تم

غرض کہ عشق کے حوالے ہی سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی، جسمانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا ۔

اٹھارویں صدی اُردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطۂ عروج ہے ۔ اُردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اُردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے ؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے ۔ اس دورِ زوال میں وہ بند، جو فارسی زبان نے اُردو زبان کے دریا پر باندھ رکھا تھا، ٹوٹ گیا ۔ اس بند کے ٹوٹتے ہی سوکھی، پیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا ۔ اسی کے ساتھ وہ دبی ہوئی تخلیقی قوتیں بروئے کار آ گئیں جو اب تک بے استعمال پڑی تھیں ۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانتے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف "طربیہ خداوندی" لاطینی زبان کی بجائے، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی، اطالوی زبان میں لکھی ۔ میر اثر نے جب اپنی مثنوی "خواب و خیال" لکھی تو اس کی بات دیکھتے ہی دیکھتے ہر طبقے میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ یہ مثنوی فارسی کے بجائے ریختہ (اردو) میں لکھی گئی تھی ۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زباں
دوسرے جب کہ ہو یہ خوش بیاں

یک سمجھے ہیں اس کو سارے عوام
جن کو نے فہم ہے، نے لُٹ ہے کام

فارسی کے مسندِ اقتدار سے ہٹتے ہی اُردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار، امراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گویوں کو حاصل تھی ۔ میر اپنی اُردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خان اور راجہ ناگرمل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے ۔ سودا بھی مہربان خان رند، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے ۔ میر سوز بھی مہربان خان رند اور آصف الدولہ کے دربار سے اسی حیثیت سے وابستہ تھے ۔ میر حسن شاعری کے تعلق ہی سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے ۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ اس دور کے سب قابلِ ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد، مرشد آباد، دکن، روہیل کھنڈ، اودھ، کرناٹک وغیرہ میں اُردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے ۔ نواب و امراء کے ہاں صیغۂ شاعری الگ قائم تھا ۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیغۂ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔"[12] جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ "اب تک پیشۂ شاعری ذریعۂ معاش رہی ہے ۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے ۔"[13] شیخ ولی اللہ محب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں ۔"[14] اس طرح اس دور میں اُردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعۂ معاش بن گئی تھی ۔ عوام، جو اب تک لطفِ شاعری سے محروم تھے، اُردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے ۔ نتیجے کے طور پر اُردو شاعری کا چرچا عام ہو گیا اور عوام خود بھی شاعری کرنے لگے ۔ اٹھارویں صدی میں لکھے جانے والے تذکرے دیکھیے تو مشاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔ محمد تقی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرھویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا ۔[15] مرزا جواں بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا ۔[16] "دستور الفصاحت" سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی، مولوی محب اللہ اور سید مہر اللہ خان غیور کے ہاں پابندی سے مشاعرے ہوتے تھے ۔[17] نواب محمد یار خان بہادر، مرزا مینڈھو، فرزندِ نواب شجاع الدولہ کے ہاں بزمِ مشاعرہ قائم تھی ۔ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے ۔[18]

اُردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سیاسی زوال نہیں بلکہ قید فارسی سے رہائی تھی ۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ "راجا سے پرجا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا ۔ مرد عورت ، عامی و عالم ، مسلمان ہندو بلکہ فرنگی زادوں تک میں یہ ذوق سرایت کر گیا تھا ۔ سلاطین ، عمال ، امراء و علماء ، سپاہ و اہلِ دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پیشہ وروں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا ۔"[۱۹] جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے ۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اُردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی ۔ اُردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا ۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے ۔ اس میں جو علامات یا تلمیحات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں ۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زنار ، دیر و حرم ، کعبہ و بت خانہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے ۔ بادہ و ساغر ، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں ۔ گزار خلیل ، لحنِ داؤدی ، صبرِ ایوب کے ساتھ رستم و افراسیاب ، جم و کے ، خسرو و شیریں ، لیلیٰ و مجنوں ، کرشن اور رادھا ، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں ۔ اس شاعری کا مزاج مُلّائیت اور تنگ نظری کا دشمن ہے اسی لیے اس دور کے شعرا نے زاہد ، ناصح ، شیخ ، واعظ و محتسب پر جس بے دردی سے چوٹیں کی ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے ۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھیے آپ کو اس رنگ کے بہت سے شعر ملیں گے ۔ مثلاً :

عمّامے کو اُتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اُٹھایا نہ جائے گا (سودا)

کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا یہ سوئے دیر
اتنا تو جانتے ہیں کہ بہانہ لیے گیا (سودا)

مفت آبروئے زاہدِ علامہ لے گیا
اک مُغ بچہ اُتار کے عمامہ لے گیا (میر)

شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان
جس پہ شب احتلام ہوتا ہے (میر)

جن کے سبب سے دیر کو تو نے کیا خراب
اے شیخ ان بتوں نے مرے دل میں گھر کیا (درد)

زاہدا شرکِ خفی کی بھی خبر تک لینا
ساتھ ہر دانۂ تسبیح کے زنّار بھی ہے (درد)

نہ کیوں ازار کی مہری ہی شیخ جی سی لیں
سِرِین جو ہیں وضو داب داب رکھنے ہیں (قائم)

جس مصلّے پہ چھڑکیے نہ شراب
اپنے آئین میں وہ پاک نہیں (قائم)

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی چن لیے ہیں ورنہ ایسے اشعار ، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے ، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے ۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار ، خود پر ہنسنے اور طنز کرنے کا حوصلہ ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان ، خوشی و غم ، دکھ سکھ ، بلندی و پستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے ۔ اس دور کی شاعری ، حقیقت کی تلاش میں ، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر انفسی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اسے بھی شعر میں بیان کر دیتی ہے ۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز ، علامات اور انداز بیان کی صورت میں گونجتی ہوئی ، اشاروں کنایوں میں معاشرے تک پہنچتی ہے ۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے ۔ اس دور کی شاعری میں "شکست" کا لفظ بار بار ملتا ہے ۔ کبھی شکستِ دل کی صورت میں اور کبھی شکستِ شیشہ یا شکستِ پا کی صورت میں ۔ اسی طرح فریاد ، ظلم ، قتل ، بیمار ، درد ، وحشت ، قفس ، صید ، صیاد ، آشیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ اس دور میں یہ الفاظ بگڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے ۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھی ۔ اس دور کے پس منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہونے لگتا ہے :

ایک باری تو کیا قتل اک عالم ظالم
پھر یہ لے ہاتھ میں شمشیر کمر کھول تو کسی (حاتم)

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا (میر)

گئے قیدی ہو ہم آواز جب صیاد آ لوٹا
یہ ویراں آشیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا (میر)

نقش بیٹھے ہے کہاں خواہش آزادی کا
ننگ ہے نام رہائی تری صیادی کا (میر)

ہم گرفتار حال ہیں اپنے
طائر پَر بریدہ کے مانند (میر)

رہی نہ پختگی عالم میں دور خامی ہے
ہزار حیف کمینوں کا چرخ حامی ہے (میر)

عشقیہ علامات کے یہی وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا ۔ اُردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا کہ قاری و شاعر کے درمیان براہِ راست اور گہرا رشتہ قائم تھا ۔ وہ لوگ جو اُردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں جور و ستم ، غم و اندوہ اور گل و بلبل کے علاوہ کچھ نہیں ہے ، انھیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات کی روایت کے حوالے سے دیکھیں ۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے سے دیکھا جائے تو دنیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی ۔ پھر غزل کا تو مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آنچل میں چھپا لیتی ہے ۔ سِرّ دلبراں کو حدیثِ دیگراں میں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں کے ذریعے بیان کرتی ہے ۔ پہلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی ، اس دور میں بھی اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے ۔ اس دور میں شمال سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا ۔ میر و سودا اور دوسرے معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ یہ لفظ جب غزل کے مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا ۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند شعر دیکھیے :

دین و آئینِ فرنگی سب کیے ہیں اختیار
پھر عبث کیوں رسم خوک و مے کہ باقی رہے (شاہ تراب)

غلبۂ قومِ نصارا بسکہ دیتا ہر طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدیِ آخر زماں (شاہ تراب)

حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گھیر
کیا تیری زلف میں بھی ہے قیدِ فرنگ شوخ (جعفر علی حسرت)

قیدِ فرنگِ زلف نہ کافر کو ہو نصیب
جو وان پھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)

ہمارا حال لیٹ اب تو تنگ ہے صیاد
قفس ہے یا کہ یہ قیدِ فرنگ ہے صیاد (حسرت عظیم آبادی)

نہ چھٹا اس کی زلف میں جو پھنسا
سچ ہے قیدِ فرنگ کے مانند (شاہ ہدایت بیدار)

فرنگ و قیدِ فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے ۔ وہ محبوب جو ستم گر ، جفا جو اور قاتل و ظالم ہے ۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین کیے بغیر اردو غزل سے پورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا ۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں ۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے جذبات و واردات ، فکر و خیال کے سارے پہلو ، اپنا درد وکرب ، اپنے غم و الم اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں ۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے اکتسابِ فیض کر سکتا ہے ۔ فارسی اثرات کا یہ آخری سفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک کم و بیش اپنی منزل کو پہنچ گیا ۔ اس دور کی اُردو غزل ، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے باوجود ، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے ۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح اسی طرح آج تک چہک رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول رہی ہے ۔

اس دور کی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں مختلف فنی اصولوں کی پابندی کی گئی ۔ بندشوں کی چستی ، محاوروں کا بر محل اور عام زبان کا ادبی سطح پر استعمال ، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحتِ تلفظ کے ساتھ برتنے ، صنائع بدائع کو فنی چابکدستی کے ساتھ اور بحور اور قافیہ و ردیف کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا ۔ اس دور کی

تنقیدی زبان میں ''مہمل'' کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے۔ اچھے شعر کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں۔ اس دور میں ندرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضمون شعر میں آئے وہ ندرت بیان کی وجہ سے سننے یا پڑھنے والے کو نیا معلوم ہو۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے۔ 'نکات الشعرا' میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے۔ سودا نے 'عبرت الغافلین' میں مہمل کا لفظ اسی معنی میں استعمال کیا ہے۔ 'مخزن نکات' میں قائم نے اسی انداز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے۔ اس دور کے یہی تنقیدی معیار اور اصول نقد تھے۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی نقطہ نظر سے کی جاتی تھی۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا۔ جہاں انفرادیت نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کہہ دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر نشتر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوں میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ''بیاض'' اور ''تذکرے'' میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں۔ تذکرے عام طور پر حروف تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں۔ بیاض میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی۔ میر نے اپنے تذکرے 'نکات الشعرا' (۱۱۶۳ھ/۱۷۵۲ء) میں، جو شمال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخاب کلام درج کیا ہے۔ گردیزی نے اپنے تذکرۂ 'ریختہ گویاں' (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ء) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے۔ قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے 'مخزن نکات' (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء) میں شاعروں کو تین طبقوں — متقدمین، متوسطین اور متاخرین — میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروف تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا۔ قائم چاند پوری کی یہی طبقاتی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوتی ہوئی 'آب حیات' اور آب حیات سے شعر الہند اور 'گل رعنا' تک اور گل رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرائے اردو (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا۔ لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے 'چمنستان شعرا' (۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ء) کو ابجدی اصول سے ترتیب دیا۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے۔ علمی و ادبی تصانیف میں اردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ خان حمید اورنگ آبادی کا تذکرہ 'گلشن گفتار' (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء)، مرزا افضل بیگ خان قاقشال کا تذکرہ تحفۃ الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذیل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں۔ اسد علی خاں تمنا اورنگ آبادی کا تذکرہ 'گل عجائب' (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء)، امر اللہ الہ آبادی کا تذکرہ 'مسرت افزا' (۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء)، مردان علی خاں مبتلا کا تذکرہ گلشن سخن (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ء)، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ ''یادگار دوستاں''[ا] (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ء)، عشقی عظیم آبادی کا 'تذکرۂ عشقی' (۱۱۹۷ھ؟/۱۷۸۳ء)، ابراہیم خان خلیل کا تذکرہ گلزار ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۸۴-۱۷۸۳ء)، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقات سخن (۱۲۱۲ھ/۹۸-۱۷۹۷ء)، مصحفی کا تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ/۹۵-۱۷۹۴ء)، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے۔ ان تذکروں سے ذوق ادب کے عام ہونے میں مدد ملی۔

قدیم ادب اور اٹھارویں صدی کے ادب میں یہی فرق ہے کہ قدیم ادب ناپختہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جب کہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کرکے اسے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیقی توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا دریا وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں پاٹ دار ہو کر سارے

ا۔ ''یادگار دوستان روزگار'' سے ۱۱۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو پیچھے چھوڑ کر اگلی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زٹلی (م۱۱۲۵ھ/۱۳-۱۷۱۲ع) کی زبان کا آبرو (م۱۱۴۶ھ/۱۷۳۳ع) کی زبان سے، آبرو کی زبان کا یقین (م۱۱۶۹ھ/۵۶-۱۷۵۵ع) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو یقین نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی، اتنے کم عرصے میں، زبان میں آ سکتی ہے۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی وفات تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا۔ میر زبان کی سند لغات یا اساتذہ کے کلام سے نہیں بلکہ اس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ میر اثر کا دیوان اور مثنوی خواب و خیال، دونوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور باقی رکھا لیکن انھوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحتِ تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ مثلاً میر لفظ "تلاشی" کو عام زبان کی پیروی میں، "متلاشی" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے "متلاشی" ہی استعمال ہوا ہے:

ع جو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے (میر)

ع نے فکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں قصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے۔ ہجویات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ اس دور کے بڑے اور قابلِ ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ چوں کہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے:

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آ کر سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہو گئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور محاورہ مستند ہو گیا۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہار بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، مصادر، مرکبات، لاحقے اور سابقے کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آنا، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا، رنگ سے رنگنا، تراش سے تراشنا، لالچ سے لالچانا۔ سابقہ بد سے بد اسلوب، بد اصل، بد وضع۔ اسی طرح بے نہایت، بے اختیار، درد آلود، خون آلود، حیرت انگیز، پتنگ باز، پٹے باز وغیرہ ملتے ہیں۔ یہی صورت میر کے ہاں ملتی ہے۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی تراکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔

(۳) اس دور میں "اں" لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں:

ع کوئی ان 'طوروں' سے گزرے ہے ترے غم میں مری (میر)

ع کسی کی 'زلفوں' کے تصور میں ہوں یارو روز و شب (سودا)

ع وہی آفتِ دلِ 'عاشقاں' کسو وقت ہم سے بھی یار تھا (میر)

ع 'شکلیں' کیا کیا 'کیاں' ہیں جن نے خاک (میر)

ع رہتے 'گزرتیاں' ہیں راتیں 'ساریاں' (میر)

ع جب 'گالیاں' لت کی کھائیں گے ہم (قائم)

ع گریباں کی تو قائم مدتوں 'دھجیاں' اڑائی ہیں (قائم)

ع ہزار 'خوبیاں' ہیں تجھ میں اور یہاں دو چشم

(حسرت عظیم آبادی)

ع ہر ایک سے 'گستاخیاں' ہم ہی سے ادب ہے

(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واوِ عطف کا

استعمال عام ہے جیسے :

ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (میر)

ع پوچھی ہے پھول و پھل کی خبر اب تو عندلیب (سودا)

اسی طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ اضافت سے ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (میر)

اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہو گئی ۔ کرخت اور کھردرے الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی ۔ لاگا کی جگہ لگا ، لوہو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے ۔ اس سارے دور میں لفظوں کو نرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے ۔

آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنھوں نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور پھیلایا ۔ اگلے باب میں ہم سب سے پہلے محمد تقی میر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷ ، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ع ۔

۲۔ مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۲۱۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع ۔

۳۔ ایضاً ۔

۴۔ چراغ ہدایت : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۹۵ ، مطبوعہ علی بھائی شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۳۹۰ھ ۔

۵۔ بحرالفصاحت : نجم الغنی خان ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۲۷ع ۔

۶۔ ترجمان الاشواق : ص ۳۹ ، ۴۰ ، بحوالہ اردو دائرۂ معارف اسلامیہ ، جلد اول ، ص ۹۱۱ ، لاہور ۱۹۶۳ع ۔

۷۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۸۔ سہ ماہی "الصحیفہ" لاہور شمارہ ۳۶ ، ص ۳۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ع ۔

۹۔ تاریخ اودھ : حکیم محمد نجم الغنی خان (جلد دوم) ، ص ۲۶۴ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع ۔

۱۰۔ گلشنِ ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع ۔

۱۱۔ تذکرۂ ریختہ گویان : فتح علی گردیزی ، ص ۳۹ ، انجمنِ ترقیِ اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔

۱۲۔ ۱۳۔ ۱۴۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷ ، ۶۷ ، ۲۳۱ ، انجمنِ ترقیِ اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع ۔

۱۵۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۵ ، ۸۴ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ع ۔

۱۶۔ گلشنِ ہند : ص ۸۹ ۔

۱۷۔ دستور الفصاحت : ص ۴۳ (مقدمۂ مرتب) ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ع ۔

۱۸۔ مجموعۂ نغز : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ لط و م ۔ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ، ۱۹۳۳ع ۔

۱۹۔ ایضاً : مقدمہ صفحہ لح و لط ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۹۳ ۔۔ "در سرکار نواب وزیر مرحوم بپیشۂ شاعری عزو امتیاز داشت ۔"

ص ۱۹۳ "تا این مدت معاش بہ پیشۂ شاعری بسر بردہ ۔ آخر آخر چندے در سرکار صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ ہم عزو امتیاز داشت ۔"

ص ۱۹۳ "از چند سال بپیشۂ شاعری در حضور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر امتیاز تمام داشت ۔"

• • •

دوسرا باب

محمد تقی میر

حیات ، سیرت ، تصانیف

ناموافق حالات سے تنگ آ کر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کرکے دکن پہنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کرکے احمد آباد آ گیا ۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ تلاشِ روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے ۔ انھی میں میر کے جدِ اعلیٰ بھی تھے ـــــ اکبر آباد کی آب و ہوا انھیں راس نہ آئی اور وہ انتقال کر گئے ۔ انھوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے ۔ تلاش و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکرِ میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواحِ اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں وفات پا گئے ۔ ان کے دو لڑکے تھے ۔ ایک جوانی میں خللِ دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے محمد علی[ل] تھے جنھوں نے شاہ کلیم اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹ھ/ ۹۸ - ۱۶۹۷ء) سے علومِ متداولہ کی تحصیل کرکے درویشی اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علی متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے ۔[۲] محمد علی متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے ۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے محمد تقی اور محمد رضی اور ایک

ل۔ ”ذکرِ میر“ میں میر نے اپنے والد کو ہر جگہ علی متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ ، جب خواجہ محمد باسط میر کو اپنے چچا صمصام الدولہ کے پاس لے گئے تو انھوں نے دریافت کیا ”این پسر از کیست ؟ گفت از میر محمد علی است ۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام محمد علی تھا ـــــ ”ذکرِ میر“ محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۲ ، انجمنِ ترقیِ اردو ، اورنگ آباد ، ۱۹۲۸ء ۔

بیٹی (زوجۂ محمد حسین کلیم) پیدا ہوئے ۔ یہی محمد تقی بڑے ہو کر خدائے سخن میر تقی میر کہلائے اور اردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام باقی رہے گا ۔

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ — ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ/ ۲۳ - ۱۷۲۲ء — ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ء) کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب قیاسات دیوانِ چہارم نسخۂ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد ، جو خود میر کے بھتیجے محمد عسکری کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے ، ختم ہو جاتے ہیں ۔ یہ دیوانِ چہارم میر کے داماد ، بھانجے ، شاگرد اور محمد حسین کلیم کے بیٹے محمد حسن علی تجلی کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت ، جو محمد عسکری کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے ، یہ ہے :

”۲۰ شعبان ۱۲۲۵ھ کو بروز جمعہ بوقت شام میر محمد تقی صاحب میر تخلص نے ، جن کا یہ دیوان چہارم ہے ، شہر لکھنؤ کے محلہ سٹہٹی میں نوّے سال کی عمر پوری کرکے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو ہفتے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بھیم میں ، جو مشہور قبرستان ہے ، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان ، جن میں سے یہ چوتھا ہے ، محرر سطور محمد عسکری المخاطب زین الدین احمد کو (خدا اس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے ۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے ۔

محمد عسکری عفی عنہ نے ۲۷ شعبان سنہ مذکور کو ، جب چار گھڑی دن باقی تھا ، تحریر کیا ۔ اس دیوان پر میر مغفور کے داماد میر حسن علی تجلی کے دستخط ہیں ۔“[۳]

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں :

(۱) میر کا انتقال ۲۰ شعبان کو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا ۔

(۲) انتقال کے وقت میر محلہ سٹہٹی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی ۔

(۳) شنبہ (سنیچر) کے دن ۲۱ شعبان کو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بھیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے ۔

اس طرح اگر ۱۲۲۵ میں سے نوّے نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۱۳۵ھ/ ۲۳ - ۱۷۲۲ء نکلتا ہے ۔ اس سنہ پیدائش کی مزید تصدیق اسی

دیوانِ چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے جو "سوانح میر محمد تقی میر" کے زیر عنوان کسی معدوم تذکرے "نوادر الکملا" سے نقل کی گئی ہے۔ اس عبارت کا ابتدائی جملہ یہ ہے:

"اصلاً اکبر آباد کے تھے۔ ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔"[۷]

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبد الحق کا متعین کردہ سالِ ولادت ۱۱۳۷ھ، جس کی تصدیق فائق رامپوری[۶] نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل، جن سے سالِ پیدائش ۱۱۳۶ھ مقرر ہوتا ہے، قابلِ قبول نہیں رہتے اور میر کا سالِ ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے۔ میر کی وفات پر مصحفی نے اس شعر سے:

لا سرِ درد مصحفی نے کہا حق میں اس کے "سوا ظلیری آج"[۸]

۱۲۲۱ + ۴ = ۱۲۲۵ھ

اور ناسخ نے "واویلا مُرد شہِ شاعران"[۹] سے سالِ وفات ۱۲۲۵ھ نکالا۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۲۲۵ھ (۱۷۲۲ء اور ۱۸۱۰ء) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلفشار کا دور ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا۔ معاشرے میں تہذیبی و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔ نازک مزاج و حساس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمیں نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد محمد علی متقی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ جب اپنے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ/۱۸ دسمبر ۱۷۳۳ء)[ف] کے بعد گیارہ سالہ

ف میر کے منہ بولے چچا امان اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا۔ اس وقت جیسا کہ "ذکر میر" میں اپنے والد کے حوالے سے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

محمد تقی بے سہارا ہوگئے تو اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی کو گھر بٹھا کر اطرافِ شہر میں تلاشِ روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کہاں تھا جو ملتا۔ آخرکار لاچار ہو کر ۱۱۴۶ھ/۳۵-۱۷۳۴ء میں شاہجہان آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ "بسیار گردیدم، شفیقے ندیدم" کے الفاظ سے ان کی پریشان حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ محمد باسط (م ۱۱۷۸ھ/۶۵-۱۷۶۴ء)[۱۰] سے ان کی ملاقات ہوئی اور محمد باسط نے انھیں اپنے چچا صمصام الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ صمصام الدولہ نے محمد علی متقی کی وفات پر نہ صرف اظہارِ افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ "مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں"[۱۱] ایک روپیہ روز وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء تک ملتا رہا، لیکن جب صمصام الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۱ ذی قعدہ ۱۱۵۱ھ/۱۸ فروری ۱۷۳۹ء[۱۲] کو فوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں[ف] پھر بے سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۱۱۴۵ھ/۷ مارچ ۱۷۳۳ء کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد محمد علی متقی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو "عزیز مردہ" کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے فاتحہ چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد بیگ آیا جو علی متقی کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کرکے مرتبۂ کمال کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخِ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متقی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۱۱۴۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر نمبر، ص ۲۰ پر لکھا ہے کہ "۲۱ رجب تھی ۱۱۴۶ھ ہونا چاہیے" اور صفدر آہ نے "میر و میریات" (ص ۹۳، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۷ء) میں بھی یہی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ "یہ تاریخ بلا استثنا متفقہ ہے۔" (ج۔ج)

ف بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکر میر میں ۱۱۴۶ھ تا ۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ہو گئے ۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی ۔ نادر شاہ کی لوٹ کھسوٹ اور قتل و غارت گری نے شہر و اہل شہر کو برباد و قلاّش کر دیا تھا ۔ اس لیے ۱۹ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۹ء[۱۳] کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر لاچار ہو کر دوسری بار دلی پہنچے[۱۴] اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے ۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی ۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور "ذکر میر" میں صرف اتنا لکھا کہ "کچھ دن ان کے پاس رہا ۔" سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے ناراض ہو کر جب رعایت خان کے متوسل ہوئے تو پہلی بار ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء میں ، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہی تھیں اور رعایت خان بھی افواج کے ساتھ تھا ، وہ رعایت خان کے ساتھ نظر آتے ہیں ۔ میر نے لکھا ہے کہ "میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات بجا لاتا تھا ۔"[۱۵] اگر رعایت خان سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خان سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) تو گویا ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے ۔ پھر شام کے کھانے پر ، جیساکہ ذکر میر میں لکھا ہے ، خان آرزو سے میر کی تلخی ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض قاضی پہنچے ۔ وہاں علیم اللہ نامی شخص انہیں قمر الدین خان کے پاس لے گیا ۔ گویا رعایت خان تک پہنچنے میں ، خان آرزو سے الگ ہو کر ، انہیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء میں پہلی بار کرتے ہیں ۔

محمد تقی میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے کسبِ فیض کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس جانا ضروری تھا ۔ اس لیے جب صمصام الدولہ کی وفات کے بعد ان کا مقررہ وظیفہ بند ہو گیا تو "ناچار بار دیگری بدہلی رسیدم" (ذکر میر ، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں ۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو "ناچار بار دیگر" کے کیا معنی ہوتے ہیں ؟ (ج ۔ ج)

بھی "ذکر میر" میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ "شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں ۔"[۱۶] اور یہ بھی لکھا کہ میرے سوتیلے بھائی حافظ محمد حسن کے لکھنے پر کہ "میر محمد تقی فتنہ روزگار ہے ، ہرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے"[۱۷] خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ "اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے ۔"[۱۸] آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ "اس فن بے اعتبار کو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے ۔"[۱۹] اور انہیں "اوستاد و پیر و مرشد بندہ"[۲۰] کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا ۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں ۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے ۔ آرزو کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں ہوا ۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں ہوا ۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے ۔ یہ بات قرینِ قیاس ہی ہے کہ آرزو جیسے یگانۂ روزگار کے پاس نوعمری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہے اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں ۔ آرزو کے گھر میں رہتے ہوئے میر کو وہ سہولت میسر تھی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی ۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسبِ فیض کیا ، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے ۔ قائم نے ، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہتے تھے ،[۲۱] لکھا ہے کہ "مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادۂ آگہی (علم) کرکے اسم و رسم بہم پہنچایا ۔"[۲۲] میر حسن نے "ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے"[۲۳] کے الفاظ لکھے ہیں ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "جناب فیض مآب خان مشارٌ الیہ (آرزو) سے نسبت تلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جگہ کر لی ہے ، اس حقیقت سے ، جو دراصل اس کے لیے سرمایۂ افتخار ہے ، پورے طور پر انکار کرتا ہے ۔ اس کے غرور و نخوت کے بارے میں کیا لکھوں ۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے ۔"[۲۴] تذکرۂ عشقی میں "تربیت کردۂ سراج الدین علی خان آرزو"[۲۵] کے الفاظ ملتے ہیں ۔ نوادر الکملا میں لکھا ہے کہ "پدر بزرگوار کے سانحے کے بعد ۱۰ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کرکے علومِ عقلی و نقلی کی تکمیل کی ۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو وزرائے عظام کی سرکار میں بسر کی ۔"[۲۶] ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعرا میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انھوں نے خان آرزو ہی سے کسبِ فیض کیا ہے۔ خود "ذکرِ میر" میں جو فارسی محاورات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت "چراغِ ہدایت" کے اور کہیں نہیں ملتے؛ مثلاً آش مال، استخوان شکنی، برخویش چیدہ، بز آویزی، بزگیری، بے تہ، بے پیچ، ترسل، خایہ گزک، درولہ، دریائے لنگردار، دل زدہ، زنجیرہ، زاغ زن، زیادہ سری، سجادۂ عرابی، سرنشین، شیرہ خانہ، شیشہ جان، صورت باز، طفلانِ تہ بازار، غنچہ پیشانی، گل مکل، یال و کوپال وغیرہ۔"[۲۷]

اُردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت امروہوی کے حوالے سے ذکر میر میں لکھا ہے کہ "اس عزیز نے مجھے ریختہ کی طرف متوجہ کیا۔"[۲۸] جبکہ نکات الشعرا میں صرف یہ لکھا ہے کہ "بندے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھتا تھا۔"[۲۹] میر کی اُردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان ناصر نے یہ لکھی ہے:

"یہ نقل فرماتے تھے کہ عنفوانِ جوانی میں جوشِ وحشت اور استیلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کلم ہرزہ گوئی پر غالب، ترکِ ننگ و نام بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز دشنام موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تنظیمِ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزونیِ طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آتی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاح دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکید شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رفیع آئے اور یہ مطلع نہایت مباہات کے ساتھ پڑھ گئے:

چمن میں صبح جو اس جنگ جو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر صاحب نے اس کو سن کر بدیہہ یہ مطلع پڑھا:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

خان آرزو فرطِ خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشمِ بد سے محفوظ رکھے۔[۳۰]

سعادت خان ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں، جب وہ عالمِ جنون میں تھے، خان آرزو کے مشورے پر ریختہ گوئی شروع کی۔ یہ ۱۱۵۲، ۱۱۵۳ھ (۱۷۴۰-۴۱ء) کا زمانہ ہے۔ میر ۱۱۵۲ھ/ ۱۷۳۹ء میں دلی آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر "زندانی و زنجیری" ہوگئے۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہونے میں لگا۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ "ذکرِ میر" میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی "خواب و خیال" بھی لکھی ہے۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ میر میں شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی، جلد ہی مشق بہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے۔ میر نے لکھا ہے کہ "میرے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کان تک پہنچ گئے۔"[۳۱] میر ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۶۰ھ (۱۷۳۹ سے ۱۷۴۸ء) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی۔ رعایت خان صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ جگل کشور... راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرکوبی کے لیے روانہ کیا۔ رعایت خان بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خان کے ساتھ تھے۔ یہ شوال ۱۱۶۱ھ/ستمبر ۱۷۴۸ء کا زمانہ ہے۔[۳۲] اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خان میں جھگڑا ہوگیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرانے میں ناکام رہے تو رعایت خان کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک مراثی کا لڑکا رعایت خان کے سامنے گا رہا تھا۔ رعایت خان نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجیے تاکہ یہ انھیں ساز پر گائے۔ میر کو یہ بات ناگوار گزری لیکن پھر بھی اپنے پانچ شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر بیٹھ گئے۔ رعایت خان نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔[۳۲] یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۴۹ء کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب بہادر جاوید خان کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشیِ فوج اسد یار خان انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیفِ نوکری سے معافی مل گئی۔[۳۳] میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انھوں نے اپنا تذکرہ ''نکات الشعرا'' مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ[۳۵]/۲۸ اگست ۱۷۵۲ء کو صفدر جنگ نے ضیافت کے بہانے جاوید خان کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان مہا نراین نے میر نعیم الدین علی سلام[ف] کے ہاتھ انھیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند مہینے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/۵۳ - ۱۷۵۲ء) میر نے خان آرزو کا پڑوس چھوڑ دیا اور امیر خان انجام کی حویلی میں اٹھ آئے۔ دہلی کی حالت دگرگوں تھی، امرا کی باہمی آویزشیں روز نئے نئے گل کھلاتی تھیں۔ ۱۱۶۷ھ/۵۴ - ۱۷۵۳ء میں صفدر جنگ کی حالت سے مرہٹوں نے پھر دلی کو تاراج کیا اور عماد الملک نے احمد شاہ کو قید کرکے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/۲ جون ۱۷۵۴ء کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے:

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ''میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔''[۳۶] واپس آ کر میر گوشہ نشین ہوگئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۷ اکتوبر ۱۷۵۴ء کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدولہ اودھ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنو چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ء میں راجہ جگل کشور، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل بنگالہ تھے، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعرا میں میر نے لکھا ہے کہ ''فقیر را با او از تہ دل اخلاص است۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد'' (ص ۱۰۱، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء) سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج۔ج)

کے سپرد کی۔ میر نے لکھا ہے کہ ''راجہ کا کلام ناقابلِ اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔''[۳۷] اسی زمانے میں راجہ ناگرمل نیابتِ وزارت پر فائز ہوئے۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندتا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہوگئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ''میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسبابی اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا، مسمار ہو گیا۔''[۳۸] اسی عالم میں میر راجہ جگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ انھیں راجہ ناگرمل کے پاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہا ''میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے۔''[۳۹] اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کرکے، بے سروسامانی کے عالم میں، ایک پیڑ کے نیچے بیٹھے تھے کہ راجہ جگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے کماں ہوتے ہوئے کمہیر پہنچے۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمل بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے کہا کیا ''بیابانِ مرگ'' میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستورِ سابق دستخط کرکے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے یہاں سکونت اختیار کر لی تھی۔ راجہ ناگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۵۷ء سے ۱۷۷۰ء) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا۔ ابھی یہ بلائیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عماد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کرکے ۱۹ صفر ۱۱۷۴ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ء کو شاہجہان ثانی کو معزول کردیا اور شہزادہ جواں بخت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۷۴ھ/۱۴ جنوری ۱۷۶۱ء کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے پانی پت

کی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے ۔ اس جنگ نے مرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا ۔ فاتح احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے ۔ ایک تحریر راجہ ناگرمل کو بھی بھیجی ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے ساتھ کمہیر سے دہلی پہنچے ۔ دہلی کی حالت نہایت خراب تھی ۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہوگئی ۔ 'ذکر میر' میں لکھا ہے کہ "ہر قدم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی ۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا ۔ مکان پہچان میں نہ آئے ۔ در و دیوار نظر نہ آئے ، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں ۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی ۔"[۳۰] جنگ پانی پت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ ناگرمل کو آنے کی دعوت دی ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے ہمراہ آگرہ پہنچے ۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی ۔ میر نے لکھا ہے کہ "میں اس تقریب سے تیس سال بعد آگرہ گیا ۔"[۳۱] آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے ۔ آگرہ کے شعرا انہیں امامِ فن سمجھ کر ملاقات کے لیے آئے[۳۲] لیکن اس بار یہاں آ کر میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کرکے دلِ بیتاب کو تسلی ہوتی ۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے ۔ یہاں آکر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظمِ بنگالہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے ۔ یہ ۱۱۷۸ھ/۶۵-۱۷۶۴ء کا واقعہ ہے ۔[۳۳] عظیم آباد چونکہ نظامتِ بنگالہ کا حصہ تھا ، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کردی ۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی ۔ بادشاہ حراست میں آ گیا ۔ انگریزوں نے معاہدہ کرکے بنگال ، بہار اڑیسہ کی دیوانی کی سند اپنے نام لکھوالی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کردیا ۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور مرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی ۔ راجہ ناگرمل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے ۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے ۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جاٹوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر ، بیس ہزار اہلِ دہلی کے ساتھ ، جو ان کی پناہ میں تھے ، شہر کاماں آ گئے ۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے ۔ ربیع الاول ۱۱۸۵ھ/ جون ۱۷۷۱ء میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ ناگر مل نے میر کو حسام الدین خاں کے پاس ، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے ،

روانہ کیا ۔ میر نے حسام الدین خاں سے مل کر عہد و پیمان کیے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھایا کہ دکھنیوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے ۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی ۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے بہادر سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا او پھر راجہ ناگرمل کے ساتھ کاماں سے دہلی آ کر راجہ سے علیحدہ ہو گئے ۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار سندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵ھ/۹ جنوری ۱۷۷۲ء کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کرکے نجیب الدولہ کے لڑکے ضابطہ خاں پر ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو سکرتال میں حملہ کر دیا ۔ ضابطہ خاں بھاگ گیا ، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا ۔ میر بھی راجہ ناگرمل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے ۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے بہادر سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی ۔ ذکر میر میں لکھا ہے :

> "میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا ۔ چوں کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی ، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی ۔ کچھ دن کتے بلی کی سی زندگی گزاری اور (آخرکار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہ الدین خاں سے ملا ۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی ۔"[۳۴]

سکرتال سے دہلی واپس آ کر میر خانہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زندگی گزارنے لگے ۔ بادشاہ بھی گاہ گاہ کچھ بھیج دیتے تھے ۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری سرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعــــــے کہ گہ گہے مــی گویم ۔۔۔ کار دنیائے من ہمیں قدر است[۳۵]

اسی زمانے میں میر نے "ذکر میر" کو مکمل کیا ۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۲ء تک میر نے زندگی میں پریشانیوں ، افلاس ، ویرانیوں اور خانہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا ۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زندگی میں کبھی نہیں آئی :

سمجھ کر ذکر کر آسودگی کا مجھ سے اے ناصح
وہ میں ہی ہوں کہ جس کو عافیت بیزار کہتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ۔ احمد شاہ

ابدالی کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات کو میر نے اپنے باطن کے نہاں خانوں میں محسوس کیا ۔ رعایت خاں کی ملازمت سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء تک چھبیس ستائیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چکی میں پستے رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا ۔ ان سب اثرات نے ان کی شاعری کا مزاج ، لہجہ اور آہنگ متعین کیا ۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے ، جو میر کی شاعری کے ساز سے نکل رہی تھی ، معاشرے کی بے چارگی ، زمانے کے جبر اور حالات کی بے رحمی کا اظہار کر رہی تھی ۔ میر نے اپنے دور کی آواز کو اپنی شاعری میں خلّاقانہ سطح پر اس طرح سمویا کہ اس آواز نے اپنے دور کی ترجمانی بھی کی اور اسے زمان و مکان کی قید سے آزاد کر کے آفاقی سطح پر پہنچا دیا ۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء سے لکھنؤ جانے تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء) کا زمانہ بھی ، جسے میر نے خانہ نشینی کا زمانہ کہا ہے ، معاشی بدنصیبیوں کا زمانہ تھا ۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا ۔ اہلِ ہنر ایک ایک کر کے دلی چھوڑ رہے تھے ۔ سودا اور سوز جا چکے تھے ۔ شاہ حاتم نے شاہ تسلیم کے تکیے میں اقامت اختیار کر لی تھی ۔ درد مسندِ فقر پر بیٹھے تھے ۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہِ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا ۔ف وہ دوسروں کی کیا مدد کرتا ۔ اہلِ ہنر کی سرپرستی کرنے والے امراء اس دنیا سے اٹھ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے ۔ میر کی شاعری کی خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی ۔ وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے ۔ میر کے دل میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ سے وابستہ ہو جائیں ۔ 'کلیات میر' میں ایک مثنوی ''در بیان کدخدائی نواب آصف الدولہ بہادر'' ملتی ہے ۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ء میں وزیر الممالک نواب قمر الدین خاں کی پوتی شمس النساء بیگم سے ہوئی تھی ۔[۳۶] میر کی یہ مثنوی اسی چھپی ہوئی خواہش کا اظہار تھی ۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں سودا کی وفات کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے ۔ آصف الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ نے ، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ف ۔ ننگ نامہ (مثنوی) میں میر نے بھٹیاری کی زبان سے یہ شعر کہلوایا ہے :
سو تو نکلے ہو گورے بالم تم ۔ ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

جو میر کے ماموں سراج الدین علی خاں آرزو سے ان کے تھے ، کہا کہ اگر نواب صاحب زادِ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آ جائیں گے جیسے ہی زادِ راہ اور پروانہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دلی سے لکھنؤ چلے جانے پر انھوں نے اپنے محسن اور ماموں کو اس بات پر کیسے نازیبا الفاظ کہے تھے ۔ف دلی سے میر فرخ آباد پہنچے ۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انھیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدھے سالار جنگ کے گھر پہنچے ۔ چار پانچ دن بعد آصف الدولہ مرغ بازی کے لیے آئے ۔ میر بھی وہاں موجود تھے ۔ ملاقات ہوئی اور اپنے شعر سنائے ۔ سالار جنگ نے نواب کو یاد دلایا ۔ نواب نے چند دن بعد میر کو بلوایا ۔ میر نے قصیدہ پیش کیا اور ملازم ہو گئے ۔[۴۷] 'گلشن ہند' کے مطابق تین سو روپے مشاہرہ مقرر کر کے تحسین علی خاں ناظر کے سپرد[۴۸] کیا اور 'سفینۂ ہندی' کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے ۔[۴۹] بہرحال یہ اس بے روزگاری اور بائیس روپے ماہوار[۵۰] تنخواہ کے مقابلے میں ، جو نواب بہادر جاوید خاں کی سرکار سے میر کو ملتی تھی ، ایک جاگیر کے برابر تھی ۔

میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے[۵۱] کہ جب میر دلی سے چلے اس وقت نجف خاں ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے ۔ لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خاں کے مرنے کا ذکر کیا ہے ''میرے ادھر آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خاں بستر علالت پر تھے ، فوت ہو گئے ۔''[۵۲] ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خاں (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ/۶ اپریل ۱۷۸۲ء)[۵۳] کے مرنے کی اطلاع ملی ۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''نجف خاں اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فراش ہوئے ۔ اس وقت میر دہلی میں تھے ۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے ۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے ۔''[۵۴]

ف ۔ وہ الفاظ یہ ہیں ''خالوئے من بادیہ پیمائے طمع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ باین توقع رفت کہ برادرانِ اسحاق خاں شہید آن جا ہستند ، نظر بر حقوق سابق رعایتے خواہند کرد ، جز باد بدستش نیامد ۔ لکدِ زمانہ خورد و ہم آنجا مُرد ۔ مردۂ او را آوردند و در حویلیش بخاک سپردند ۔'' (ذکر میر ، ص ۵۵) ۔

گویا میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۲۴ سال وہاں گزار کر ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء میں وفات پائی۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی ، پراگندہ دل ، بے دماغ اور انا پرست میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو پس کر رہ جاتا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کرکے اسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا ۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات ، امید و بیم ، خوف و رجا ، آس و یاس اور غم والم شامل ہیں ۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں ۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے پہلے ، ان حالات زندگی کی روشنی میں ، ان کی شخصیت و سیرت کا بھی مطالعہ کر لیا جائے۔

(۲)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی ۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا ۔ باپ متقی پرہیزگار انسان تھے ۔ توکل و قناعت شعار ، سینہ آتشِ عشق سے روشن اپنے بیٹے محمد تقی کو تلقین عشق کرتے اور کہتے :

"اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے ۔ اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی ۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے ۔ دل باختۂ عشق ہونا کمال کی علامت ہے ۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں ۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے ۔"۵۵

یہی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی ، انسان ، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور یہی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے :

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت ، نہ ہوتا ظہور
محبت ہی اس کارخانے میں ہے
محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے
محبت اگر کارپرداز ہو
دلوں کے تئیں سوز سے ساز ہو (مثنوی شعلۂ شوق)
عشق ہی عشق ہے ، نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جو رسول ہو آیا
ان نے پیغام عشق پہنچایا (مثنوی معاملات عشق)
عشق ہے تازہ کار ، تازہ خیال
ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال (مثنوی دریائے عشق)

یہی عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اسی سے ان کی سیرت و شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے ۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت بھی ہے اور آفاقیت بھی ۔ ایسی شاعری اس سے پہلے نہ اردو میں ہوئی اور نہ میر کے بعد ۔ آنے والے شعرا پر گہرے اثرات کے باوجود ، اس عشقیہ رنگ کی کوئی پیروی نہ کر سکا ۔ یہ عشق کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے ۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی سیرت پر گہرے نقوش ثبت کیے تھے ۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی ۔ دس سال کے تھے کہ چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہو گیا ۔ باپ نے تین سو روپے قرضہ چھوڑا ۔ گیارہ سال کی عمر سے میر پر ذمہ داریوں کا ایسا بوجھ پڑا کہ وہ تلاشِ معاش میں لگ گئے ۔ فکرِ معاش ان کے لیے غمِ زیست بن گیا :

فکر معاش یعنی غم زیست تا بہ کے
مر جائیے کہیں کہ ٹک آرام پائیے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضرورتیں تھیں جن کو پورا کرنا میر کے لیے دشوار تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی ، سماجی ، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی نظروں کے سامنے جاں کنی کی حالت میں تھا ۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے حساس میر کو دریا دریا رلایا اور ان کی شاعری کو وہ لشتریت دی جو ان کی امتیازی صفت ہے ۔ بے زری ، اجڑا نگر ، چراغِ مفلس ، چراغِ گور ، ویرانہ ، صحرا ، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں ۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانے میں ایسے بند تھے کہ کبھی کھڑکی سے باہر آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا ۔ میر کی انا پرستی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک غلط راستے پر ڈال دیتا ہے ۔ میر زمانے کی کشمکش سے الگ تھلگ رہ کر صرف اپنے غموں ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات کے عینی شاہد اور ان میں

شریک تھے ۔ 'ذکرِ میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوفان خیز لہروں پر بہتے کبھی ڈوبتے کبھی تیرتے رہے ۔ انھوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا ۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ میر سے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا ۔ ۱۱۶۰ھ (۱۷۴۷ع) سے لے کر ۱۱۸۵ھ (۷۲ - ۱۷۷۱ع) تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء کے ملازم رہے ۔ مصاحبت کی ، نوکری کی ، سپاہی رہے ، میدانِ جنگ میں گئے ، سفارت کی خدمت انجام دی ، سفر کیے ، مصائب اٹھائے ، دکھ جھیلے ، فاقہ کشی کی ، دستِ سوال دراز کیا ، چھپّر میں رہے ، بیٹے کو چھپّر کے تلے دبتے دیکھا ، دلی کو بار بار لٹتے دیکھا ، امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بنتے دیکھا ، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلائیاں پھرتے دیکھیں ، وارن ہیسٹنگز کی لکھنؤ میں آمد اور بیگماتِ اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا ، مرہٹوں کی غارت گری ، جاٹوں کی شورش ، روہیلوں کی یورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر ہوتے دیکھا ۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں فاتحانہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے دریائے احساس کو متلاطم رکھا ۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساسِ زیست کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا ۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹھیلوں میں بھی نظر آتے ہیں ۔[56] ہم صحبتوں میں گپ شپ اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں ۔[57] دوستوں اور معاصرین پر چست کیے ہوئے فقروں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں ۔[58] 'ذکرِ میر' کے لطائف بھی اس دلچسپی کے شاہد ہیں۔[ف] میر دنیا سے بے تعلق نہیں تھے ۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقی عمل ہے ۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے کھیل کھیلے جو اپنی میربت کو قائم کرنے

ف۔ ''کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں ۔ بعض پرانے اور تاریخی ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور پر لطف ہیں ، مگر افسوس کہ بعض ان میں سے ایسے فحش ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے ۔ ۔ ۔ یہ ایک غیر متعلق چیز تھی ۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں ۔'' (مقدمہ از عبدالحق ، ذکرِ میر ، صفحہ ق) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکرِ میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں ۔ (ج ۔ ج)

کے لیے ضروری سمجھے ۔ 'نکات الشعرا' میں وہ ایک گروہ بند شاعر نظر آتے ہیں ۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گراتے ہیں ۔ 'اژدر نامہ' لکھ کر انھوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوتِ پیکار دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کیڑے مکوڑے اور خود کو اژدر بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو ہڑپ کر کے میدان صاف کر دیا ۔ صرف اژدر باقی رہ گیا ۔ اس مثنوی کا جواب شاگردِ حاتم محمد امان نثار نے دیا ، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے :

حیدرِ کرّار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کلّے چیر کر

بقا نے ''دوآبہ'' کا مضمون اپنے شعر میں باندھا ۔ میر نے بھی بعد میں دوآبہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا ۔ بقا نے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا :

میر نے تیرا مضمون دوآبے کا لیا
پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کے دیدوں کو دوآبہ کر دے
اور بنی یہ بہا اس کی کہ تر بینی ہو

بقا نے ''مینارِ میر'' کے نام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحب چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور ''مینارِ میر'' میں قید کر دیے گئے ہیں ۔ اس مینار کے بارے میں بقا نے بتایا کہ :

یہ مینارِ دزدِ بدافعال ہے — جو چوری کرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوابی ہجویں لکھیں ۔ بقا اور کمترین کی ہجویں ، خاکسار سے ان کے معرکے ، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور یقین کے بارے میں پُر کینہ رائے ، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں ۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے ، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی ۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے ۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس پُر آشوب دور میں بھی معاشرے نے ان کی قدر کی ۔ جب رعایت خاں نے میر سے مراثی کے لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرانے کے لیے کہا تو انھوں نے نوکری چھوڑ دی ، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو ملازم رکھ لیا ۔ راجہ جگل کشور انھیں گھر سے بلا کر لے گیا ۔ راجہ ناگرمل نے بگڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا۔ بادشاہِ وقت شاہ عالم بھی، مالی پریشانیوں کے باوجود، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا۔ نواب بہادر جاوید خاں کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور تکلیفِ نوکری سے معاف رہی۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیر یقینی تھا کہ کوئی کچھ کرنا بھی چاہتا تو نہیں کرسکتا تھا۔ ان کی بے دماغی یا بد دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ء کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ معرکۂ سکرتال کے بعد دلی آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔ رفتہ رفتہ یہ پہلو ان کی شخصیت پر غالب آتا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر افسانہ بن گیا۔ تذکروں میں ان کی انانیت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چراغ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے۔ مرزا سفل سبقت کو دیکھ کر یہ کہنا کہ تمھارے چہرے سے شعر فہمی معلوم نہیں ہوتی، سخن گو سائع کرنے سے کیا حاصل۔ لکھنؤ جاتے ہوئے بہی کی طرف سے منہ پھیر کر بیٹھے رہنا اور سارے سفر میں اس سے بات نہ کرنا، شاہ قدرت سے یہ کہنا کہ دیوان کو اپنے دریا میں ڈال دو۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلّم الثبوت تھا؟ اور میر کا جواب دینا "ہر عیب کہ سلطان بہ پسندد ہنر است" وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ء کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ سب واقعات، خواہ ان میں افسانوی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی انانیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھنؤ آ کر انھیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انھیں دلّی اور دلی کے کوچے یاد آتے رہے۔ لکھنؤ دلّی سے مختلف تھا۔ یہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوٹ نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے:

یا رب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے
ویرانے میں مجھ کو لا بٹھایا تو نے
میں اور کہاں لکھنؤ کی یہ خلقت
اے وائے یہ کیا کیا خدایا تو نے
خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا سراسیمہ نہ آتا یاں (دیوان چہارم)۔
آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش (دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آلام و مصائب، جنھوں نے میر کو اپنے زمانے سے نامطمئن کیا، خود زمانے کے پیدا کیے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و کوائف اور میر کی انانیت و انفرادیت کا ایک دوسرے پر عمل و رد عمل کا سلسلہ ساری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور مسبّب کہا جا سکتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلیہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری سانس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت فیضی و عرفی نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لارڈ لیک مرہٹوں کو گھیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلعہ میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اندھا بیٹھا ہوا دیکھ کر افسردہ ہو گیا تھا اور اندھے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلائیاں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ، جو معاشرے کی نگران تھی، اب اندھی ہو چکی ہے۔ بادشاہِ وقت کا پھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھنا اقتصادی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ مقرر کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلیہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست نگر ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ جانا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم توڑتی ہوئی تہذیب کا پانی اب اس گڑھے میں مر رہا ہے۔ دلّی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سمجھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں سے لیتے تھے، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلّی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداسی برقرار رہی۔

لکھنؤ دلی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کی سرگشتگی نے بے دل وحیراں کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں میسر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی قلت کے ساتھ وہ یہی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بھی "شمع آخر شب" ہے۔ ان سب عوامل نے مل کر میر کی سیرت اور مزاج میں وہ کیفیت پیدا کر دی

کہ انہوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کرکے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بہم پہنچایا ۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم ، ساری تہذیب کا المیہ ان کی شاعری کی آواز میں در آیا ۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کرکے اس پہاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا ۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ فرار کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے ۔ دلی جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے ، وہ صرف کسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرتی ہوئی تہذیب کی روح کا اشارہ ہے ۔ غمِ جاناں اور غمِ دوراں میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجمانی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوۂ چرخ　　　اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیبی المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا ۔ فارسی تو اس مٹتی ہوئی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتر رہی تھی ۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دورِ زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی ، جس میں اس مٹتی ہوئی تہذیب کی روح بھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوباس بھی ۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا ۔ اسی لیے انھیں اپنی شاعری کے مستقبل پر پورا اعتماد ہے : ع "تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا" ۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی ، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں ۔ میر کی شاعری ، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود ، خالص اُردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی ۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے ۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا ۔ سودا بھی انھی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر سینہ سپر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے ۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے ۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی انانیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض پسندی (Morbidity) نظر آتی ہے جو انگریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرۂ امتیاز سمجھی جاتی ہے ۔ ان کے والد ، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں نقطۂ اعتدال سے ہٹے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں ۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انانیت میر کو ورثے میں ملی تھی ۔ میر کے چچا بچپن ہی میں خللِ دماغ سے وفات پا چکے تھے ۔ میر بھی نوجوانی ہی میں مجنون ہو گئے تھے ۔ چاندنی رات میں ایک خوش پیکر کرۂ قمر سے ان کی طرف رخ کرتا اور بے خودی کا سبب بن جاتا ۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی ۔ 'ذکرِ میر' میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی "خواب و خیال" میں بھی اسی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے ۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص نظر کا مخرج یہی دیوانگی ہے ۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی ، اسی لیے وہ انتہائی حساس تھے ۔ غموں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور قنوطیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے :

ہوئی عید سب نے پہنے خوشی و طرب کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بدلتے یہ لباسِ سوگواراں　　　(میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو پہلو ہیں ۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکی ہیں ۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتے ۔ آلڈس ہکسلے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں ۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا ۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا :

جو راہِ دوستی میں اے میر مر گئے ہیں
سر دیں گے لوگ اون کے پائے نشان اوپر
بڑی بلا ہیں ستم کشتۂ محبت بھی
جو تیغ برسے تو سر کو نہ کچھ پناہ کریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے ۔ جیسے ہربرٹ ریڈ نے ورڈسورتھ کی شاعری کا نفسیاتی مخرج

نہ دیتا تو بگڑ جاتے۔ میر کے کردار کی تعمیر انھی اثرات سے ہوئی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے۔ شیلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی۔ میر کی طرح شیلی کے ہاں بھی غم کی لے دل کے تاروں کو چھوتی ہے۔ میر کہتے ہیں:

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

شیلی کہتا ہے:

Cradled into poesy by wrong
We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کرکے انھیں ایک مثبت صورت بھی دے دی۔ ان کا فلسفۂ غم، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے۔ یہی وہ صوفیانہ انداز نظر تھا جو میر کو بچپن میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے۔ اس میں ایک ایسی ملوہیت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں، اور حیات و کائنات اور انسان کے بارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدائے سخن بنا دیتا ہے۔ میر کے سامنے انسان، حیات و کائنات کا ایک عشقی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے۔ یہی بے اطمینانی انھیں تلاشِ خوب تر میں سرگرداں اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے۔ اسی بے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقی سطح پر تازہ دم رہے۔

(۳)

پراگندہ روزی اور پراگندہ دل ہونے کے باوجود میر نے نہ صرف چھ دواوین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیات اُردو، جس میں بیشتر اصنافِ سخن موجود ہیں، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اُردو شعرا کا تذکرہ نکات الشعرا، فیض میر، دریائے عشق اور ذکرِ میر بھی تصنیف کیے۔

"نکات الشعرا"، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع ہے، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین۶۱ اُردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کرکے بتایا ہے

ابن کی اس خجالت اور ملامتِ نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو اسے اپنی فرانسیسی محبوبہ کو چھوڑ دینے پر محسوس ہوئی تھی۔ اسی طرح میر کی شاعری کا محرک بھی ان کا عشق، اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو نوجوانی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی "خواب و خیال" میں انھوں نے خود کیا ہے۔ احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک پری تمثال سے کہ ان کی عزیز تھی، درپردہ عشق کرتا تھا۔"۵۹ مثنوی "خواب و خیال" کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گھٹی میں پڑا تھا۔ غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ساخت کی وجہ سے ان کا مانوس جذبہ تھا۔ غمِ روزگار سے وہ پہلے ہی افسردہ تھے۔ غمِ جاناں اس میں اور شامل ہو گیا۔ ان دو شدتوں نے مل کر انھیں مجنون کردیا۔ قوتِ تخیل ان کی تیز تھی۔ انگریزی کے رومانوی شاعر شیلی کی طرح میر کو بھی واہمے (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انھیں ایک شکل نظر آنے لگی۔ یہ تصویر ان کی فطری شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرِ جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں جنم دے رہا تھا۔ 'ذکر میر' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ خللِ اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج فخرالدین کی بیگم نے کرایا اور موسمِ خزاں میں وہ صحت یاب ہوگئے، لیکن "خوش معرکۂ زیبا" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ "اے عزیز دشنامِ موزوں دماغ ناموزوں سے بہتر اور رخت کے پارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزونیِ طبیعت جوہرِ ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہوگئی۔"۶۰ تقطیع شعر پر الفاظ کو مرتب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا، لیکن جہاں تک دماغ کی ساخت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا۔ احساسِ تنہائی، غرور و نخوت، انا و بد دماغی، ذرا سی دیر میں بھڑک اٹھنا اسی مالیخولیا کا لازمی حصہ ہیں۔ میر باطن بیں (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں سے شدید احساس کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے۔ جب سخن کی کرامت ہاتھ آئی تو یہ احساس کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساس برتری میں تبدیل ہو گیا۔ اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہِ وقت بھی اگر پوری توجہ

که نکات الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۴ ہے اور اگر مخمس کے دو بند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۴ ہے۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں۔ تین شاعر درد، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۰ کے درمیان ہے۔ درد کے ۹۳، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے۔ آبرو ۴۷، تاباں ۴۷، یکرنگ ۴۳، یقین ۴۲، محسن ۳۲، حاتم ۲۷، راقم ۲۷۔ سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے۔ ناجی ۲۵، ولی ۲۲، مضمون ۱۸، عزلت ۱۸، شوق ۱۷، سراج ۱۳، خاکسار ۱۲۔ باقی ۸۳ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸۶ اشعار منتخب کیے گئے ہیں جن میں دردمند، مظہر، ہدایت، زکی، فغاں، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں۔[۶۲]

"نکات الشعرا" کا سنہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن اندرونی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں زیر تصنیف تھا۔ نکات الشعرا میں انند رام مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ:

"مدت سے دمہ کا مریض تھا۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا۔"[۶۳]

"نشتر عشق" کے مطابق مخلص کا سال وفات ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء ہے[۶۴] جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ "احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ کے چوتھے سال بمرض دمہ وفات پائی۔"[۶۵] احمد شاہ جمادی الاول ۱۱۶۱ھ/اپریل ۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جمادی الاول ۱۱۶۴ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے۔ اس حساب سے "نکات الشعرا" ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ مخلص کا حال میر نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں لکھا۔

سید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ "حال ہی میں وارد ہند کہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے، ہوئے ہیں۔"[۶۶] غلام علی آزاد بلگرامی کے مطابق عزلت "۲۲ جمادی الاول ۱۱۶۴ھ/۱۷ اپریل ۱۷۵۱ء اس بلدۂ فاخرہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں۔"[۶۷] تذکرۂ "سرو آزاد" ۱۱۶۶ھ/۵۳-۱۷۵۲ء[۶۸] میں مکمل ہوا۔ "اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں" کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جمادی الاول ۱۱۶۴ھ کے

کافی بعد لکھا ہے، لیکن "نکات الشعرا" کے الفاظ "تازہ وارد ہندوستان" سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کا حال میر نے ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۱ء میں لکھا ہے۔ اسی طرح نکات الشعرا میں مرزا گرامی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ان کے حالات تذکرۂ خان صاحب میں مرقوم ہیں"[۶۹] اور مخلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ان کے حالات تذکرۂ خان صاحب میں مفصل لکھے ہے۔"[۷۰] آرزو نے اپنا تذکرہ "مجمع النفائس" ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء میں مکمل کیا۔[۷۱] گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ "نکات الشعرا" تالیف کر رہے تھے۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ "دیوان قدیم" سے کیا گیا ہے۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف میم تک تھا۔[۷۲] "دیوان قدیم" کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۴۴ھ/۳۲-۱۷۳۱ء میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمین طرحی میں ہے:

دلوں کی راہ خطرناک ہو گئی اپنا
کہ چند روز سے موقوف ہے سلام و پیام

"دیوان زادہ" نسخۂ لاہور[۷۳] میں ۱۱۶۴ھ کے تحت درج ہے اور نسخۂ رامپور میں[۷۴] ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے۔ اگر ۱۱۶۴ھ درست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۴ھ/۵۱-۱۷۵۰ء میں لکھا اور اگر ۱۱۶۱ھ/۴۸-۱۷۴۷ء صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا۔

زکی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ:

"محمد شاہ بادشاہ نے اس سے مثنوی حقہ کی فرمائش کی تھی۔ دو تین شعر موزوں کیے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی۔ اب شیخ محمد حاتم نے، جن کا ذکر کیا گیا، اسے مکمل کیا۔"[۷۵]

لفظ "اب" (اکنون) سے جناب امتیاز علی خاں عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعرا کی یہ عبارت محمد شاہ متوفی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی۔ یہ بات اس لیے قرین قیاس نہیں ہے کہ مثنوی "وصف تماکو و حقہ" ۱۱۴۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ء[۷۶] میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "نکات الشعرا" اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا۔ اس وقت وہ نواب بہادر جاوید خان کے ملازم تھے۔

گھوڑا اور منصب نوکری سے ملتی تھی[۷۷] اور تنخواہ کی نوعیت وظیفے کی تھی۔ یہ فراغت انھیں بہت زمانے کے بعد میسر آئی تھی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابلِ توجہ ہے۔ میر کے تذکرے کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے اور ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ذکر موجودہ نکات الشعرا میں نہیں ہے۔ مثلاً:

(۱) قاسم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اپنے تذکرے میں ہر شخص کو برائی سے یاد کیا ہے۔ شاعر شان جلی المخلص بہ ولی کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے۔"[۷۸] یہ بات موجودہ نکات الشعرا میں نہیں ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسی لیے "اس کردار ناہنجار کو کمترین نامی شاعر کی طرف سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجویں لکھی ہیں۔ ان میں سے بعض نہایت رکیک اور عریاں ہیں۔"[۷۹] اور "اس ابلیس فطرتی اور شیطنت مزاجی کے جواب میں پیر خان کمترین نے، خدا اس کی مغفرت کرے، بہت سی نظمیں حسب موقع اور بجا لکھی ہیں کہ ع: ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں۔"[۸۰]

(۲) مردان علی خان مبتلا نے جنون کے ذیل میں لکھا ہے کہ "یہ اشعار میر محمد تقی کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں۔"[۸۱] لیکن شیخ غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول نکات الشعرا میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے چمنستان شعرا میں جو انتخاب کلام دیا ہے وہ تذکرۂ ریختہ گویاں اور نکات الشعرا سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ "یہ اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں"[۸۲] اور اس کے بعد باسٹھ اشعار دیے ہیں۔ تذکرۂ ریختہ گویاں میں بیان کے ۱۹ شعر ہیں جن میں ۱۷ شعر چمنستان شعرا میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور نکات الشعرا میں مشترک ہوں گے۔ اس حساب سے شفیق نے باقی ۴۵ اشعار نکات الشعرا سے لیے ہیں، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول نکات الشعرا میں سرے سے بیان کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کے 'نکات الشعرا' کا ایک نقش اول بھی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول نکات الشعرا میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا کے بارے میں

میر نے ایسی باتیں لکھی تھیں کہ وہ انھیں پڑھ کر چراغ پا ہو گئے تھے۔ اسی لیے شفیق نے انھیں "گلِ سرسبد . . . ہر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے عجیب و غریب کمال پر تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہ ہے"[۸۳] لکھا ہے۔ قاسم کے مجموعہ' نغز کا حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ تذکرۂ شورش اور تذکرۂ مسرت افزا میں بھی میر کی نکتہ چینی، اعتراض اور حقارت سے شعرائے ریختہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے۔

میر محمد باقر خاکسار نے میر کے "نکات الشعرا" (نقش اول) کے جواب میں ایک تذکرہ بنام "معشوقِ چہل سالہ' خود" لکھا تھا جس کا ذکر میر نے متداول نکات الشعرا[۸۴] میں کیا ہے۔ قائم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوخیاں بطور مزاح ہوتی ہیں لیکن اس کی تمکنت جواب سننے کی تاب نہیں لاتی۔"[۸۵] خاکسار کا تعلق مرزا مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں "ہر بات میں مرزا جانِ جاں مظہر کی تقلید کرتا ہے۔"[۸۶] مصحفی نے خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ "از ہندی گویان قدیم است" اور بتایا ہے کہ "میر تقی میر عالم شباب میں اس کا منظورِ نظر تھا۔"[۸۷] کریم الدین نے بھی اس کی تائید کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں "میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا۔"[۸۸] ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا ہو اور یہیں سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ معرکہ ہوا اس کا سبب یہی ہو۔ بہرحال اس جوابی تذکرے میں، جو اب معدوم ہے، خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر بگڑ کر میر نے لکھا ہے کہ "بہت کمینہ پن کرتا ہے . . . چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے پہلے اپنا حال درج کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے۔ آتشِ کینہ کے سبب اتنی تیز ہے کہ اس سے کباب کی سی بو آتی ہے۔"[۸۹]

مخدوم آہ نے لکھا ہے کہ یہ 'پر اشتعال تذکرہ ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء میں میر نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ تالیف کیا۔[۹۰] گردیزی کے تذکرے کا محرک بھی ایک طرح سے نکات الشعرا کا نقش اول ہے۔ نقش اول کا اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام کو پہنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/

۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء[91] کو پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکات الشعرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکات الشعرا کے نقش اول کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سببِ تالیف بتایا ہے کہ:

"برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصر ریختہ گویوں کے نام شامل کیے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر نکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے۔[92]"

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسران کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ در اصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقۂ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے۔ مرزا مظہر لکھ کر انھیں دے دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ "میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسن اللہ بیان، خواجہ محمد ظاہر خان ظاہر، شیو سنگھ ظہور، سیتا رام صمد اور سلسلۂ مظہر جان جاں کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیں اور محمد فقیہ دردمند کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ ۔ ۔ میر نے چُن چُن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا۔ ۔ ۔ (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصۂ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میاں جگن اور میر گھاسی کی تعریف کرتے اور بندرابن راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقیص۔[93]"
یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کدورت کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں نکات الشعرا لکھا گیا اور پایۂ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں مجمع النفائس، گلشنِ گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۂ ریختہ گویاں اور مخزن نکات کے نام آتے ہیں۔ مجمع النفائس مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ء میں شروع ہوا اور ۱۱۶۴ھ/۱۷۵۰-۵۱ء میں مکمل ہوا۔[94] یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ "گلشنِ گفتار" خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۳۰ ریختہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل ہوا۔ ع: "کہا گلشن بزمِ گفتار ہے" کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔[95] مرزا افضل بیگ خان قاقشال نے بھی اپنا تذکرہ "تحفۃ الشعرا" ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں مکمل کیا جس کا قطعۂ تاریخ تالیف غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء نکلتے ہیں۔ ع:
می شود تاریخ سالش تحفۂ اصحاب شعر۔[96] عارف الدین خاں عاجز نے "قطعہ اوج کلام شعرا"[97] (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اول (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ء) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشن گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے ان کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ "نکات الشعرا" کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا نقشِ اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء سے بہت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ء میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۵ شعبان ۱۲۲۴ھ/۱۶ ستمبر ۱۸۰۹ء)[98] نے اپنا "تذکرہ ریختہ گویاں" ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔[99] یہی صورت قائم چاند پوری کے "مخزن نکات" کے ساتھ ہے۔ "مخزن نکات" اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۴-۵۵ء برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲-۶۳ء تک اس میں اضافے ہوتے

رہے ۔ لیکن قائم نے "مخزن نکات" ۱۱۶۸ھ سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ "سات سال ہوئے ہوں گے کہ دارالبقا کو سدھار گئے ۔"۱۰۰ اشتیاق کا انتقال "نشترِ عشق" اور "صبحِ گلشن" کے مطابق ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء میں ہوا ۔۱۰۱ اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا ۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ "مدت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے ۔"۱۰۲ مضمون کا سالِ وفات ، جیسا کہ تاباں کے قطعۂ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے ، ۱۱۴۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۴ء ہے ۔۱۰۳ اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا ۔۱۰۴ اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ "ابھی تک شعرائے ریختہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے ماجرائے شوق افزا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی ۔۱۰۵

یہی دعویٰ نکات الشعرا میں محمد تقی میر نے کیا ہے کہ :

"پوشیدہ نہ رہے کہ فن ریختہ میں ، جو اُردوئے معلّٰی شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے ، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات صفحۂ روزگار پر باقی رہیں ۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے ۔"۱۰۶

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ "چوں کہ بندہ کے گھر کے قریب رہتے ہیں ، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے ۔"۱۰۷ میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ "بافقیر نیز آشنا است ۔"۱۰۸ اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے ۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ "نکات" مشترک ہے ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متداول تذکرہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ختم کرکے اسے شائع کر دیا ۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ضرور کر دیا تھا لیکن یہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۴ء میں مکمل ہوا اور ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے ۔ یہی صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مہینے کی پانچ تاریخ (۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) کو مکمل ہو کر شائع ہوا ۔ اس لیے شمالی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے ۔ پھر یہ تذکرہ اُردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج ، کردار ، شخصیت ، انداز فکر ، معیار شاعری ، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوتے ہیں ۔ اس لیے "نکات الشعرا" کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے ۔

فن تذکرہ نویسی کے لحاظ سے "نکات الشعرا" معیاری فارسی تذکروں کے پائے کا نہیں ہے ۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے ۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے ۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو "مخزن نکات" میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو "طبقات" میں تقسیم کرکے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں ۔ نکات الشعرا میں شعرائے دکن کو "ہرزہ رتبہ"۱۰۹ کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے ۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے ۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزلت کی بیاض۱۱۰ سے استفادہ کیا تھا ۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزلت سے ، جو خود اس وقت دہلی میں موجود تھے ، بہت سی باتیں دریافت کرکے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے ۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ "اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا" یہ کہہ کر "چونکہ وہاں کوئی معقول شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع ناقص یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات قارئین کے لیے سببِ رنج و ملال بنیں"۱۱۱ دکن کے شعرا کو نظرانداز کر دیا ہے ۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت ، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں ، دکنی شاعری کی روایت ہی کا فیض ہے ۔

"نکات الشعرا" میں حالاتِ زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں ۔ ولادت ، وفات اور واقعات کے سنین لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے ۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے ۔ مثلاً امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ "امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں ۔"۱۱۲ یہی بات بیدل ، مرزا معز فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے ۔ تفصیل سے میر صاحب گھبراتے ہیں جیسا کہ خود ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھا ہے کہ "دماغِ تفصیل ندارم ۔"۱۱۳

اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے ۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برتی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے محسن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ محمد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ "ریختہ کے اشعار نہایت ناہموار ہوتے ہیں۔ بہت گپ ہانکتا ہے۔"[114] محمد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ "بھبھے (جلتے ہوئے) کباب کی بو آتی ہے۔"[115] احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خاں یقین، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں "کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار ریختہ کا وارث گردانتے ہیں۔ اس کی رعونت نے فرعون کی رعونت کو مات کر دیا ہے . . . شعر فہمی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا۔"[116] میر صاحب نے ہر اس شاعر کو، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مسلم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرائے دہلی کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ھ میں جن کی عمر ۵۴ سال تھی، میر صاحب نے "مردیست جاہل و متمکن و مقطع وضع، دہر آشنا، خدا ناآشنا"[117] کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر "آشنائے بیگانہ" لکھ کر ان کے اس شعر پر:

ہائے بے درد سے ملا کیوں تھا — آگے آیا میرے کیسا میرا

یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے:

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں — آگے آیا میرے کیسا میرا

اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں قہقہہ لگایا ہے کہ "اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے۔" نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ سے[118] ظاہر ہے، ۱۱۶۲ھ، ۱۱۶۳ھ اور ۱۱۷۱ھ میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ اس تذکرے میں یہی برتاؤ یکرو، قدر، ثاقب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی انانیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے

یہاں معافی کا کوئی خانہ نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے۔[119] اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے محولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انھوں نے آبرو، مضمون، تاباں، یکرنگ، یقین، سجاد، خاکسار، ٹیک چند بہار کے اشعار پر دی ہے۔ فراقی بتاتے ہیں کہ نکات الشعرا کے نقش اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زیر اصلاح آیا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو "سہو کاتب" قرار دیا۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں:

ہے جو کچھ نظم و نثر دنیا میں
زیر ایراد میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے اسے سہو کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے پتا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب کرکے:

میرا جلا ہوا دل مژگاں کے کب ہے لائق
اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اینچتے ہو

یہ لکھا کہ "اگرچہ کہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے، میں قابل معافی سمجھتا ہوں۔" اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن پا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسا احساس برتری ہے جس میں "میں" کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے:

شعر مضمون : میرا پیغام وصل اے قاصد
کہیو سب سے اسے جدا کرکے

اصلاحِ میر : میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہیو سب سے اوسے جدا کرکے

شعر یکرنگ : اس کو مت بوجھو سجن اوروں کی طرح
مصطفیٰ خاں آشنا یکرنگ ہے

اصلاحِ میر : مت تلوّن اس میں سمجھیں آپ سا
مصطفیٰ خاں آشنا یکرنگ ہے

خاکسار کا شعر تھا : خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کبھی مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

میر نے لکھا کہ ”اس فن کی پیروی کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ ”بیمار کیا“ کی جگہ ”گرفتار کیا“ ہونا چاہیے۔“[۱۲۰]

ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ موزوں الفاظ کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر :

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ پن میں

میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر ”خوش نصیبی“ کے بجائے ”خوش معاشی“ کر دیا جائے تو شعر زیادہ بامزہ ہو جائے۔“[۱۲۱]

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے کی کوشش ہی اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ کہہ دیا اور تعریف کردی اور اگر اس میں کوئی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات، خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔ ”نکات الشعرا“ میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔

”نکات الشعرا“ میں مختلف شخصیتوں کے تاثراتی نقوش اکثر بکھرے ہیں۔ میر کو چند لفظوں کی مدد سے جیتی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

جب وہ لکھتے ہیں ”مظہر تخلص، سرِدستِ مقدس مظہر درویش عالم صاحب کمال شہرۂ عالم بے نظیر معزز مکرم“ یا اُمید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”شاعر غرائے فارسی . . . نکتہ پرداز، بذلہ سنج، یار باش، خوش اختلاط، ہمیشہ خندان و شگفتہ رو“ یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ”حریف ظریف بشاش بشاش ہنگامہ گرم کن مجلسہا، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش فکر۔“ ناجی کے بارے میں ”جوانے بود آبلہ رو، سپاہی پیشہ۔“ سودا کے بارے میں ”جوانیست خوش خلق و خوش خوئے، گرم جوش، یار باش، شگفتہ روئے۔“ درد کے بارے میں ”شاعر زورآور ریختہ، در کمال علاقگی وارستہ، خلیق، متواضع، آشنائے دوست، شعر فارسی ہم می گوید“ تو شخص مذکور کے مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم بے باک، تلخ اور زہر میں بجھا ہوا ہے۔ انھیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا آتا ہے۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ مشتاق کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ایک شخص ہے کھتری، شعر ریختہ بہت نامربوط کہتا ہے“۔ قزلباش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی زبان آوارہ لوگوں کی زبان ہے۔“ عاجز کے بارے میں کہتے ہیں ”اخلاق سے گرا ہوا، ذلیل و بد قوارہ آدمی ہے۔“ قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ”اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز سخن ہے۔“ یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے اظہار میں عام طور پر خطا نہیں کرتے۔ آبرو یک‌چشم تھے۔ اس بات کو مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ”دجال صفت دنیا کی بے توجہی کے باعث اس کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی۔“ یہاں بظاہر روزگار کو دجال شعار کہا گیا ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آبرو کی طرف جاتا ہے۔ میاں شرف الدین مضمون، جن کے نزلے کے سبب دانت گر گئے تھے، آرزو کے حوالے سے انھیں ”شاعر بیدانہ“ لکھا ہے۔ حاتم کو ”آشنائے بیگانہ“ کہا ہے۔ یکرو کو ”ہیچمدانِ فن ریختہ“ لکھا ہے۔ ثاقب کے بارے میں ”ہر چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا“ لکھا ہے۔ فضل علی دانا، جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے، ایک دن سیاہ چادر لپیٹے محفل میں آئے۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ”یارو ہولی کا ریچھ آیا“ اور یہ واقعہ بیان کرکے لکھا ہے کہ ”القصہ دانا عجب آدمی ہے، کبھی کبھی فقیر سے ملاقات کے لیے آتا ہے۔“ اس عبارت میں جو

تحقیر آمیز بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے ۔ میاں صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ "جوانے بے تمکینے نہ مشکن ۔" غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ ہکلاتے تھے اس لیے کبھی کبھی "الکن" تخلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انھیں "رلدِ باغاق" کہتا ہوں ۔ راجہ ناگرمل کو ، میر جن کے سترہ سال نوکر رہے ، فغاں کے حوالے سے "گھی کی منڈی کا سالا" لکھا ہے ۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خد و خال اور ناک و نقش سامنے آ جاتے ہیں ۔ حکیم معصوم کو "کلو کبراتی"ف کہا ہے ۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر ، آبِ حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف ، ایک ہنگامہ پرور ، محفل آرا ، مجلس پسند ، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔

نکات الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریۂ شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے :

(۱) میر ایہام گوئی کو ، اپنے معاصروں کی طرح ، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے ، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے ، بار بار کیا ہے ۔

(۲) وہ شاعری کے پیرایۂ اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قائل نہیں ہیں ۔ "عرصۂ سخن وسیع است"۱۲۲ کے یہی معنی ہیں ۔ تاباں کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس کی شاعری کا میدان گل و بلبل کے لفظوں میں محدود ہے ۔"

(۳) اُردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن ، بحور و اوزان ، لہجہ و آہنگ ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں دکنی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اردوئے معلّیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے ۔ میر کے اس انداز نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف۔ شاہ تراب بیجاپوری کا ایک شعر ہے :

کلّو گبراتی کہنہ لنگ لاغر
مسخر خشک تاق ہے منکر

دیوانِ شاہ تراب (قلمی) ، ص ۱۰۳ ، مخزونہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ "یہ تمام فارسی مضامین کہ بیکار پڑے ہیں ، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ ۔ تم سے کون محاسبہ کرے گا ۔"۱۲۳ میر نے ریختہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے جو دکن سے شمال آئی ہے ۔

(۴) میر نے ریختہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں :

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی کا ہوتا ہے اور ایک ہندی کا ، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے ۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے جیسے معز فطرت کے ہاں ۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں ، ایسا کرنا قبیح ہے ۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں ۔ ایسی تراکیب ، جو زبان ریختہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق ہیں ، وہ جائز ہیں اور جو ریختہ میں نامانوس ہیں ان کا استعمال معیوب ہے ۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے خود یہی راستہ اختیار کیا ہے ۔

(ہ) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن اب اسے پسند نہیں کیا جاتا ، لیکن بہت سے لوگ اب بھی صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں ۔ میر نے سلیقے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی استعمال کیا ہے ۔

(و) ایک انداز فن ریختہ کا وہ ہے جسے خود انھوں نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تجنیس ، ترصیع ، تشبیہ ، صفائے گفتگو ، فصاحت ، بلاغت ، ادا بندی ، خیال وغیرہ پر حاوی ہے ۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے محظوظ ہوتے ہیں ۔

ان کی تحریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے ۔ انھیں فارسی زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے ۔ اس "تذکرے" کے وقت میر کی عمر تیس سال تھی ۔

فیض میر : محمد تقی میر کی ایک مختصر فارسی تصنیف ہے جسے انھوں نے

اپنے بیٹے میر فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا ۔ سببِ تصنیف بیان کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ :

> ”فقیر حقیر میر محمد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ ان دنوں میرے لڑکے فیض علی کو ترسل (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں میں نے پانچ بہت ہی مفید حکایتیں لکھی ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ”فیض میر“ رکھا ہے ۔“[124]

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے ۔[125] علی ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ء میں فرمائش کرنے پر اپنا کلام لکھنؤ سے بنارس بھیجا تھا ۔[126] فیض علی سے ہم پہلی بار ”ذکر میر“ میں اُس وقت متعارف ہوتے ہیں جب میر ، اعظم خان پسر اعظم خان کلاں سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں ۔ اعظم خان اس وقت کھمیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمیر پہنچے تھے ۔ ملاقات کے دوران ہمشیرہ سعید الدین خان ، خان ساماں کی ملازمہ حلوے کا خوان لے کر آئی تو اعظم خان نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آپ لے جائیے ۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خان نے کہا ”آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کام آئے گا ۔“[127] مخدر لہ نے فیض علی کا سنہ پیدائش ۱۱۶۲ھ/۴۹-۱۷۴۸ء متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ”فیض میر“ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہونی چاہیے لہٰذا اس کتاب کا سال تصنیف ۱۱۷۴ھ یا ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ء یا ۱۷۶۲ء) ہونا چاہیے ۔ اس زمانے میں میر کھمیر میں تھے ۔[128]

”فیض میر“ میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجذوب فقیروں کے غیر المعقول واقعات و کرامات حکایات کے انداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے عینی شاہد تھے ۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساما کے ، دوسری حکایت میں ایک وحشی فقیر کے ، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے ، چوتھی حکایت میں اسد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میاں سعید مردِ کامل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں ۔ لکھتے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر پیرایہ بیان میں آئیں کہ ذہن نشین ہو جائیں ۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفہ تصوف اور وحدت الوجود کے چند مسائل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں ۔ ان میں سے چند یہ ہیں[129] :

(۱) ”اگر تمھارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو ۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو ۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو ۔“ (ص ۲۲ ، ۲۳)

(۲) ”یہ دنیا ایک دلکش کارواں گاہ ہے ۔ یہاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا ۔ افسوس ہے اس شخص کی اوقات پر کہ جو جلد آگاہ نہیں ہوتا ۔ شیر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو ۔ وقت جو بھاگا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو ۔“ (ص ۲۵ - ۲۶)

(۳) ”موت کا مرحلہ جس کو در پیش ہو وہ کیوں نہ روئے ۔ سمجھ لو کہ وہ سرمایۂ جان ، جو دلوں کا مقصد ہے ، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے ۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے ۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے ۔ اس کے ساز وحدت میں آہنگ ہے ۔ وہ پردۂ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے ۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے ۔“ (ص ۲۶)

(۴) ”محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے ۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے ۔“ (ص ۲۹)

(۵) ”فقیر نے کہا مقدر سے کوئی چارہ نہیں ۔ کیا تم نے نہیں سنا کہ ایک فقیر بہت بیمار ہو گیا ۔ طبیب نے پرہیز کی سخت تاکید کی ۔ اس نے کہا کہ یہ اس تقدیری ہے یا غیر تقدیری ۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا ، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا ۔“ (ص ۳۲)

(۶) ”لذت کسی خوشگوار چیز کے پانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز پانے میں ۔ قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے ۔ چنانچہ باصرہ کو محبوب کے دیدار میں اور سامعہ کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے ۔ شے مدرک جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے ۔ پس چونکہ ذات و صفاتِ واجب الوجود سے شریف تر کوئی مدرک نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں ۔“ (ص ۳۶)

(۷) ”روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے ۔ بعث و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا۔ قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے۔ اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے۔" (ص ۳۸)

(۸) "اگر شوق حدِ کمال پر ہے تو عاشق منزلِ وصال پر ہے۔ جس قدر شوق میں قصور ہے اسی قدر راہ دور ہے۔ شوقِ کامل مقصودِ دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے۔ انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت۔ اگر تو اس کے کمالات میں حیران ہے تو خوش حال ہے اور اگر حقیقتِ حال کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو عینِ وبال ہے۔ سن! دنیا ایک گزرگاہ ہے۔ یہ منزل نہیں ہے، راہ ہے۔ لوگ قافلہ قافلہ چلے جا رہے ہیں۔ زادِ راہ کی فکر کرنی چاہیے۔" (ص ۳۹)

"فیض میر" میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آتے ہیں۔ اسی قسم کی تعلیم، جیسا کہ "ذکرِ میر" سے ظاہر ہوتا ہے، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی۔ یہی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں۔ "فیض میر" میں میر کی طرز نگارش "نکات الشعرا" کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے۔ اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ بامحاورہ اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی۔ اس میں مسجع و مقفیٰ عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہائے لیے جاتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے چست فقرے، جو عام طور پر مقفیٰ ہیں، طرز ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں۔ میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ "چراغ نثرش روشن"[۱۳۰] اور 'فیض میر' کی نثر روشن چراغ ہے۔

دریائے عشق (نثر فارسی) : "دریائے عشق" میر کی مشہور اردو مثنوی ہے۔ میر نے اسی قصے کو فارسی نثر میں بھی لکھا ہے۔ مثنوی دریائے عشق (نثر) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسے فارسی نثر میں لکھا اور پھر اسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اردو مثنوی کا روپ دے دیا۔ مثنوی "دریائے عشق" کے سارے جزئیات "دریائے عشق" (نثر) میں موجود ہیں۔ رضا لائبریری رامپور کے مخطوطے (کلیاتِ میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دیوانِ فارسی، ذکرِ میر اور فیض میر بھی شامل ہیں۔ دریائے عشق (نثر) مثنوی دریائے عشق سے

پہلے بطور تمہید شامل کی گئی ہے۔ امتیاز علی خاں عرشی نے میر کی اس نثر فارسی کا پورا متن شائع کر دیا ہے۔[۱۳۱]

ذکرِ میر : ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعۂ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے "نکات الشعرا" اور "فیض میر" کی طرح فارسی میں لکھا ہے۔ اس دور میں اردو نے تیزی کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لے لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعۂ اظہار تھی۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے؛ حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو کسی لحاظ سے قابل ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا جا سکے۔ "ذکرِ میر" میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کوائف اور تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء) تک کے واقعات، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں "ذکرِ میر" میں ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے ذکرِ میر ایک تاریخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

"ذکرِ میر" کے اب تک کئی مخطوطے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک "نسخۂ اٹاوہ" ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اردو تلخیص مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" اورنگ آباد میں ۱۹۲۶ء میں شائع کی تھی۔ بعد میں 'ذکرِ میر' کے فارسی متن کو مرتب کر کے ۱۹۲۸ء میں کتابی شکل میں انجمن ترقی اردو سے شائع کیا۔ نسخۂ اٹاوہ ۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ء کا مکتوبہ ہے۔ اس وقت میر (م ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ء) زندہ تھے۔ اس میں سالِ تصنیف کا قطعۂ تاریخ یہ ہے :

مسمیٰ بہ اسمے شد ایں با ہنر   کہ ایں نسخہ گردد بعالم سمر
ز تاریخ آگہ شوی بے گماں   فزائی عددِ بست و ہفت از ہراں

"ذکرِ میر" سے ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ء برآمد ہوتے ہیں۔ اس میں بست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ء نکلتا ہے۔ اس نسخے کے خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۶۰ سال بتائی ہے — "عمر

عزیز پشمت سالگی گشید''۱۳۲ لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۵ھ کے بعد کے واقعات بھی شامل ہیں۔ آخری واقعہ مرہٹوں کے ہاتھوں غلام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ء کے بعد بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن نسخۂ لاہور، جو پروفیسر محمد شفیع کی ملکیت تھا، ۲۹ ربیع الاول ۱۲۳۱ھ/۲۶ فروری ۱۸۱۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ قطعۂ تاریخ تصنیف کے پہلے تین مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے:

ع ''فزائی دہ و شش عدد از یران''۱۳۳

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰+۱۶=۱۱۸۶ھ میں مکمل ہوئی۔ خاتمے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ''پنجاہ'' سال۱۳۴ بتائی ہے۔ نسخۂ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ 'ذکر میر' کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے:
آنچہ از اسلوب معلوم می شود حسام الدین خاں در اصل از میان رفت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتادہ است تا مقدور زندہ نخواہند گزاشت وگرنہ اختیار در دست اوست . . .'' نسخۂ رامپور بھی نسخۂ لاہور کی طرح ہے۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے۔ 'ذکر میر' کا یہ نسخۂ رامپور کلیاتِ میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی حیدری نے مرزا قنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۳۶ھ/۱۰ مارچ ۱۸۲۱ء کو مکمل کیا۔ نسخۂ رامپور بھی نسخۂ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکر میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے۔ قطعۂ سالِ تصنیف نسخۂ رامپور میں شامل نہیں ہے۔

ذکر میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انھوں نے مقدمہ 'فیضِ میر'۱۳۵ میں کیا ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ شاہانِ اودھ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی 'وضاحتی فہرست' میں کرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی میں بھی 'کلیاتِ میر' کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی نثر کی چند تصانیف بھی شامل ہیں۔۱۳۶ ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے۔۱۳۷

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، میر معرکۂ سکرتال میں راجہ ناگر مل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے۔ معرکۂ سکرتال ۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوا اور ضابطہ خاں بھاگ گیا۔ اس کے بعد میر دلی آکر خانہ نشین ہوگئے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب انھوں نے

''ذکر میر'' لکھنی شروع کی۔ ذیقعد گیارھواں مہینہ ہے اس لیے ''ذکر میر'' ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ء میں لکھی گئی۔ اس کی تصدیق جہاں نسخۂ لاہور کے قطعہ سالِ تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکر میر کے ''سببِ تالیف'' میں خود بھی بیان کردیا ہے:

''فقیر میر محمد تقی میر تخلص کہتا ہے کہ میں ان دنوں بیکار اور گوشۂ تنہائی میں بے یار و مددگار تھا۔ میں نے اپنے حالات، سوانح روزگار، حکایات اور روایات شامل کرکے لکھے اور اس نسخے کو، جو ذکر میر سے موسوم ہے، لطائف پر ختم کیا۔''۱۳۸

اس وقت میر کی عمر، جیسا کہ انھوں نے خود بتایا ہے، پچاس سال تھی۔ اس کے بعد وہ ذکر میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کرکے اور قطعۂ سالِ تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۵ کا عدد شامل کرکے سالِ تصنیف ۱۱۹۵ھ/۸۳-۱۷۸۲ء کر دیا۔ آخری حصے میں غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا۔ غلام قادر روہیلہ کا قتل ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی، لیکن عبارت کے لفظ ''شصت'' (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ ''آغازِ کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (نسخہ مطبوعہ میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک) کاماں میں قلمبند ہوا۔ بعض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ سطر ۴) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معرضِ تحریر میں آیا۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں . . . خاتمہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳)۔ لطائف چونکہ نسخۂ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چاہتا ہے کہ دہلی میں حوالۂ قلم ہوئے ہیں۔''۱۳۹ ذکر میر کا بڑا حصہ کاماں میں لکھے جانے کا کوئی معقول ثبوت نہیں ہے۔ نسخۂ رامپور کی عبارت کے اس جملے سے کہ ''احوالِ فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدردان موجود نہیں ہے اور عرصۂ روزگار بہت تنگ ہے''۱۴۰ یہی بات سامنے آتی ہے کہ 'ذکر میر' دلی میں لکھی گئی۔ راجہ ناگر مل کے ساتھ وہ کاماں سے ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آتے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگرمل کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکۂ سکرتال میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آکر خانہ نشین ہو گئے تھے۔

یہی وہ زمانہ ہے جب انہیں حالات و سوانح روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ معرکۂ سکرتال (۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ع) ہجری سال کے گیارھویں مہینے کا واقعہ ہے اس لیے ذکر میر ۱۱۸۶ھ/۷۳-۱۷۷۲ع میں شروع ہوئی اور اسی سال مکمل ہوئی۔

"ذکر میر" لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ بیکار تھے اس لیے اپنے حالات اور سوانح روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکر میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن اور اپنے مشفق و محسن، سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے، جنھوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کم و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا، اظہار نفرت کرکے اپنے سارے رشتے ناتے کاٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے احسانات پر پانی پھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پرخاش کا تحریری انتقام لے سکیں۔ یہ کام وہ پہلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/۴۷-۱۷۴۶ع میں آرزو سے الگ ہوگئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک بااثر شخص تھے۔ اگر یہ باتیں ان کے علم میں آتیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے۔ جب ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع میں، جیساکہ ذکر میر کے تاریخی نام سے ظاہر ہوتا ہے، انھوں نے اپنے سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۱۸۵ھ تک حالات زمانہ نے انہیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے آخر میں وہ خانہ نشیں ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا۔ دوسرا مقصد اس تالیف کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک یگانۂ روزگار درویش کے روپ میں پیش کریں۔ ان کے والد علی متقی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ "ذکر میر" پڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماموں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مبالغے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات "ذکر میر" میں بیان نہیں کیے ہیں۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر عینی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر ہچکولے کھاتے ہوئے محمد تقی میر نے زندگی کا سفر طے کیا۔ بیچ بیچ میں ضمناً ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔

جیسے 'نکات الشعرا' کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سیاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنھیں دوسروں کی پگڑی اچھالنے، حریفوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے، اسی طرح 'ذکر میر' میں وہ ایک کینہ پرور، بدلہ لینے والے، اپنوں کو آسمان پر چڑھانے اور دشمنوں کو پاتال میں پہنچا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ خود پسندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سیرت میں معافی کا خانہ نہیں تھا۔ اسی انداز نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ مثلاً میر نے احسان اللہ فقیر سے اپنے چچا امان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے۔[۱۰۱] میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دوران ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خاں قدم بوسی کے لیے حاضر ہوا تھا۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے۔ "تاریخ ہندی" سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خاں کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۰ھ/۲۶ جون ۱۷۲۲ع کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۱۱۳۵ھ/۲۳-۱۷۲۲ع میں ہوئی۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انھوں نے امان اللہ سے سنا ہوگا۔ ذکر میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر درست معلوم ہو۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر احسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں؟

"ذکر میر" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سنین سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخ وفات "بیست و یکم رجب ۱۱۳۲" (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گڈمڈ ہوگئے ہیں۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے خلط ملط ہوگئے ہیں۔

'ذکر میر' کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایت خاں، نواب بہادر جاوید خاں، مہا نرائن، راجہ جگل کشور، راجہ ناگر مل، رائے بہادر سنگھ، رائے بشن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہوگئے۔ 'ذکر میر' سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تصوف کی طرف میر کا رجحان، اپنے والد اور چچا کے زیر اثر، بچپن سے تھا۔ میر نے تصوف و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں،

'ذکر میر' میں اسی کی وضاحت کی ہے۔ "نکات الشعرا" کی طرح "ذکر میر" کے مطالعے سے بھی "آبِ حیات" کی وہ تصویر، جو محمد حسین آزاد نے بنائی ہے، فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

"ذکرِ میر" کا انداز بیان شگفتہ، رواں اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے ہندوی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔

اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چونکہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا یہاں دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ "ذکر میر" کے آخر میں جو لطائف[۱۴۳] میر نے دیے ہیں اور جنھیں "ذکر میر" کے فاضل مرتب نے غیر متعلق و فحش کہہ کر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند یہاں درج کرتے ہیں کہ آزاد کے منہ بسورتے ہوئے میر کے بجائے ایک زندہ، جیتے جاگتے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے:

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین امام کے وقت شام کی مسجد میں وارد ہوئے اور وہاں امام کے پیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رکعتیں سورۂ فاتحہ کے ساتھ سورۂ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک کا خطاب تمھاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔"

(۲) "ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا . . . اس مردے کے ورثا نوحہ و زاری کرتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے کہ تجھے ایسی جگہ لیے جاتے ہیں کہ تنگ و تاریک ہے۔ چراغ بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا "میرے گھر لے جا رہے ہیں؟" یہ لطیفہ بادشاہِ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔"

(۳) "ایک لوطی گدھی کے ساتھ مجامعت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا "تجھے کیا خبر کہ مردانِ خدا کس کام میں ہیں۔"

(۴) "ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر تلاشِ معاش میں دہلی آیا اور فاقے کرتے کرتے کمزور و نحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں سورۂ قل یا ایہا الکافرون بڑی سی تختی پر جلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا گزر ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو باریک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا "سبحان اللہ! گردشِ ایام نے بیچاری سورت 'قل' کو بھی اس کے اصلی حال پر نہ رہنے دیا۔ اس قدر لاغر کردیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔"

(۵) "ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ پوچھا کہ کیا نام ہے؟ جواب ملا "ابو جہل"۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا بارہ کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ پانچ ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سیادت تو پیغمبر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس برگزیدۂ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا "وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔"

(۶) "الف ابدال ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ صفاہان میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے حاسدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور کہا "میں نے سنا ہے کہ تمھارے پاس مال و دولت بہت ہے۔" اس نے جواب دیا "آپ کے قربان جاؤں، آپ نے یہ تو سن لیا کہ میرے پاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔" بادشاہ ہنسا اور محجوب ہو گیا۔"

(۷) "ایک روز محمد حسین کلیم، جو مرزا بیدل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد یار خان بخشی نواب بہادر کے پاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور اپنی بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہو گیا اور مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے کہا "اس کی تفصیل بتائیے۔" کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور کر رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹھ جائیں . . . (لیکن فقیر) لنگوٹہ بند بھاری ڈنڈا کندھے پر رکھے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اے بہادر! اس تن و توش کے ساتھ تجھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کلیم نام کا ایک ریختہ گو ہر روز میرے دیوان سے دو سو مضامین پوچ عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوہانِ روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیے کہ میرے دیوان سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کلیم سے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا۔ لہ

(۸) "'ملا' فرج اللہ خوشتر دہلی آیا۔ یہاں میاں ناصر علی کے اشعار کا غلغلہ سن کر ملاقات کا مشتاق ہوا۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے؟ کہا 'فرج اللہ' ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے۔ جب 'ملا' نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دانستہ طور پر کہا کہ اگر آپ اپنا اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی مہربانی ہوگی۔ انھوں نے سر جھکایا اور کہا "ذکر اللہ" 'ملا' بہت بے مزہ ہوا اور کہا "لعنت اللہ۔"

(۹) "ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں 'چہار عنصر' لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ میرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کیوں ضائع کر رہے ہو۔ کل یہ چہار عنصر ختم ہو جائیں گے۔ اپنی پنج روزہ عمر کو ضائع نہ کریں۔"

یہ لطیفے میر نے "برائے خاطرِ دوستان" لکھے ہیں۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ پہلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا۔ "ذکرِ میر" میر کی زندگی، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔

دیوانِ فارسی: میر کا دیوانِ فارسی اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس کے کئی مخطوطے اب تک دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے۔[۱۳۴] ایک مخطوطہ کلیاتِ میر کے ساتھ رضا لائبریری رامپور میں ہے۔[۱۳۵] ایک بیاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۂ سبحان اللہ میں محفوظ ہے۔[۱۳۶] ایک نسخہ شاہ غمگین کے کتب خانے میں گوالیار میں مخزون ہے۔[۱۳۷]

لہ یہی لطیفہ بہادر علی چھپراسوئی کی کتاب "قصر اللطائف" کے حوالے سے خیراتی لال بے جگر نے "تذکرۂ بے جگر" میں بھی درج کیا ہے۔ مفہوم یہی ہے، البتہ عبارت میں فرق ہے (تذکرۂ بے جگر، مخطوطہ انڈیا آفس لائبریری، ص ۳۰)۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انھیں بہت بعد میں آیا۔ اسی لیے مجمع النفائس (۱۱۶۴ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ء) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفائس نسخۂ رامپور کے حاشیے پر، جسے میر کے مربی راجہ ناگرمل کے لیے جسپت رائے کھتری نے کوسمیر میں ۱۱۷۸ھ/۶۵ - ۱۷۶۴ء میں نقل کیا تھا، میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ "میر کا حال وغیرہ پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا۔ مصحح نے نئے ورق داخل کرکے، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جگہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں۔"[۱۳۸] نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ خود اس عبارت سے، جو مجمع النفائس کے محولہ بالا نسخے میں لکھی گئی ہے، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی۔ وہ عبارت یہ ہے:

"اول اول اشعار ریختہ کی، کہ اردو زبان میں فارسی طرز کے شعر کو کہتے ہیں، بہت مشق کی چنانچہ شہرۂ آفاق ہے۔ اس کے بعد بطرزِ خاص اشعارِ فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو اربابِ سخن اور اس فن کے جاننے والوں کو بہت پسند آئے۔"[۱۳۹]

فارسی انشا کا یہ انداز میر کے اندازِ انشا سے ملتا ہے۔ اس عبارت میں "اشعار ریختہ کہ از زبانِ اردو شہرت بطرزِ فارسی" کا ٹکڑا کم و بیش وہی ہے جو 'نکات الشعرا'[۱۴۰] میں میر نے لکھا ہے۔ ممکن ہے مجمع النفائس میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے:

"اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے کم نہیں کہتے۔ بیان کرتے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کر دی تھی۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا۔"[۱۴۱]

مصحفی کا تذکرہ "عقد ثریا" ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۴ء میں مکمل ہوا۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آئے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ "بی گفت" کے

الفاظ یہ بتا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحفی سے کہی تھی ۔ مصحفی اس وقت لکھنؤ میں تھے[۱۵۲] اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے ۔[۱۵۳] یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کیے ، یقیناً ۱۱۹۹ھ سے پہلے کی بات ہے ۔ ۱۱۷۸ھ/ ۶۵ - ۱۷۶۴ء میں "مجمع النفائس" کے محولہ بالا نسخے (مخزونہ رامپور) میں میر کا ذکر بحیثیتِ فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا چاہیے کہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۲ء) کے بعد اور ۱۱۷۸ھ (۶۵ - ۱۷۶۴ء) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور یہ دو سال ۱۱۶۵ھ و ۱۱۷۸ھ کے درمیان آئے ہوں گے ۔

میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے ۔ وہ اردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی کسی کی پیروی نہیں کرتے ۔ ان کی فارسی شاعری کا رنگ اردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے :[۱۵۴]

میر کے فارسی اشعار

ندیدم میر را در کوئے او لیک — غبارے ناتوانے با صبا بود
گل و آئینہ و مہ و خورشید — ہر کسے را بسوئے تو دارد
غلط کردم کہ رفتم . . . از خود — ندانستم درین قالب خدا بود

دوش ہر شعر ترے در رقص آمد جانِ ما
چون نظر کردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
ہر سر ما بعلم نزع رسیدی بعبث
ما کجائیم ؟ تو تصدیع کشیدی بعبث
میر جائے کہ بہ لیرانِ محبت می سوخت
صبح دیدیم بجا مالدہ کفِ خاک آنجا
دل می کشد بہ صحرا ہنگام کار آمد
شوریست در سرِ من شاید بہار آمد
وے در سینہ من قطرۂ خونے بود است
چون بچشم آمد از شیوۂ طوفان دیدم
ہرچند گفتہ اند کہ اے میر روزِ حشر
دیدار عام می شود اما نمی شود
منعم اے خانہ خراب این ہمہ شوق تعمیر
سال ہا ساختہ جاہ و مکان آخر ہیچ

میر کے اُردو اشعار

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن — غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا
گل و آئینہ کیا خورشید و مہ تھا — جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرنا — نہ سمجھا ہیں کہ اس قالب میں تو تھا

جس شعر پر سماع تھا کل خانقاہ میں
وہ آج میں سنا تو ہے میرا کہا ہوا
آیا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہونٹوں پہ مرے جب نفس باز پسیں تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
واں جاکے صبح دیکھا مشتِ غبار پایا
اک موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی ، زنجیر نظر آئی
جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا
موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں
کب درمیاں سے وعدۂ دیدار جائے گا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنایا
پر آپ کوئی رات ہی مہمان رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اُردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام پڑھ کر جب فارسی کلام پڑھتے ہیں تو اس میں وہ گھلاوٹ ، سوز اور نشتریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے ۔ میر نے غالب کی طرح : ع "فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ" کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواج زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رتبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی ۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود کو فارسی گویوں میں شمار نہیں کرتے ۔"[۱۵۵] آسی نے لکھا ہے کہ "میر صاحب نے یہ دیوان خالہ پری کے لیے کہا تھا ۔"[۱۵۶] لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو ۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

انھوں نے دو سال بعد فارسی گوئی ترک کردی۔

کلیات اردو : میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں۔

دیوان اول : میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۳۸۳ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف تا ے کے اشعار شامل ہیں۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۳ھ/۸۹-۱۷۸۸ع کا لکھا ہوا مخطوطہ کتب خانۂ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے۔ اس دیوان میں "وہ تمام اشعار درج ہیں جو انھوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کیے ہیں۔[۱۵۷]" اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذیل میں مردان علی خاں مبتلا نے اپنے تذکرے "گلشن سخن" میں دی ہے۔ مبتلا نے میر کا حال ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا[۱۵۸] جس کے معنی یہ ہوئے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی مروج تھا اور ۱۲۰۳ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا۔

دیوان دوم : قدرت اللہ شوق کا تذکرہ "طبقات الشعرا" ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ "از غزلیات تازہ اوست کہ بابت راقم الحروف نوشتہ[۱۵۹]" کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۶۹ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے۔ ادارہ ادبیات اُردو حیدر آباد دکن میں دیوانِ میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ع کا جو مخطوطہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں۔[۱۶۰]" پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے مخطوطے میں بھی، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے، دیوان اول و دوم شامل ہیں۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم، اپنی ابتدائی صورت میں، ۱۱۸۹ھ/۷۶-۱۷۷۵ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا۔ اس میں لکھنؤ کا کوئی ذکر کسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ذکر کئی اشعار میں ملتا ہے۔

دیوانِ سوم : مصحفی کا تذکرۂ ہندی ۱۲۰۱ھ--۱۲۰۹ھ/ (۱۷۸۶ع -- ۱۷۹۴ع) کے درمیان لکھا گیا۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سنہ میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ "چہار دیوانِ ریختہ از خامہ لکرش ریختہ" یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ع تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ھ تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ھ سے ۱۲۰۰ھ تک لکھنؤ میں کہا۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں۔ دلی اور لکھنؤ دونوں کا ذکر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے :

دل و دلی دونوں اگر ہیں خراب
پہ کچھ لطف اُس اجڑے نگر میں بھی ہیں

شعر کچھ میں نے کہے بالوں کی اس کے یاد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں

شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں پیلی بھیت

دلی کے لکھنؤ کے خوش اندام خوب لیک
راہِ وفا و مہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوان چہارم : جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں، مصحفی نے تذکرۂ ہندی (۱۲۰۱ھ -- ۱۲۰۹ھ/۱۷۸۶ع -- ۱۷۹۴ع) میں میر کے چار دواوین کا ذکر کیا ہے۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ھ/۸۶-۱۷۸۵ع تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ھ/۱۷۹۴ع تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا "ایک نسخہ کتب خانۂ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی تجلی نے لکھا ہے۔ تجلی نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۴ھ/۱۷۹۹ع سے بہت پہلے نقل کیا ہے[۱۶۱]" جس سے ہمارے قیاس کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے :

لکھنؤ، دلی سے آیا، یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

خرابہ دلی کا دہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا ، سراسیمہ نہ آتا یاں

دیوان پنجم : تکملۃ الشعرا میں ، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا[162] ، میر کے پانچ دواوین کا ذکر ملتا ہے ۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۴-۱۸۰۳ء میں میر کے پانچ دواوین کی اطلاع دی ہے ۔[163] "عمدۂ منتخبہ" میں ، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۰ء اور ۱۸۰۹ء کے درمیان لکھا گیا ، میر کے پانچ دواوین ہی کا ذکر ملتا ہے ۔[164] اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔

دیوان ششم : کلیات میر کے نسخۂ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں میر کے پانچ دواوین یعنی دیوان دوم ، سوم ، چہارم ، پنجم اور ششم شامل ہیں ۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے ۔ گویا دیوان ششم اس نسخے کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا ۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا ۔

دیوانچہ : دستورالفصاحت میں لکھا ہے کہ "سہ چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات یافت ۔ شش دیوان و یک دیوانچہ ۔"[165] میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء کا واقعہ ہے ۔ "سہ چہار سال شدہ" کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۳ء میں لکھا گیا ۔ اس دیوانچے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا ۔ یہ نایاب ہے ۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان "دیوان زادہ" کا بھی ذکر آتا ہے ۔ شاہ کمال نے 'مجمع الانتخاب' میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ "انتخابِ دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ اند ۔"[166] یہ کوئی نیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا ۔ یہ بھی نایاب ہے ۔

تعینِ زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس سے نئے راستے ضرور نکلتے ہیں ۔ تعینِ زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے ۔

کلیات میر پہلی بار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ء/۱۲۲۶ھ میں ، میر کی وفات کے ایک سال بعد ، اردو ٹائپ میں شائع ہوا ۔ اس میں چھ دواوین شامل ہیں ۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواوین میں تعدادِ اشعار علی الترتیب ۳۲۹۶ + ۳۰۱۱ + ۱۸۳۹ + ۱۵۱۲ + ۲۰۳۷ + ۱۲۳۹ = ۱۳۲۳۱ ہے ۔ ان کے علاوہ فردیات ، مربع ، رباعیات ، ترجیع بند ، ترکیب بند ، مسدس ، مخمس ،

مثلث ، مثنویاں ، ہجویات ، ساقی نامہ ، قطعات وغیرہ ہیں ۔ مثنویوں کے کل ابیات ۳۷۱۰ ہیں ۔ اس کلیاتِ میر میں کل ۲۸۷۰۰ مصرعے ہیں ۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکرر آئے ہیں اور دوسروں کے ۱۵ اشعار فارسی اور ۲ اردو شامل ہیں ۔ یہ کلیات میر کے کل اردو اشعار پر حاوی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے ۔[167] آج تک یہی نسخہ ، کسی نہ کسی صورت میں ، سارے مطبوعہ کلیاتِ میر کی بنیاد ہے ۔

حالات ، سیرت و شخصیت اور تصانیفِ میر کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخِ ہندی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم معتمد خان دیانت خان حارثی بدخشی دہلوی ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۰ ، جلد ۲ حصہ ۲ ، مطبوعہ شعبۂ تاریخ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، ۱۹۶۰ء ۔
۲۔ ذکرِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳ ۔ ۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ء ۔
۳۔ عکس ورق مطبوعہ 'دیوانِ میر : مخطوطہ ۱۲۰۳ھ ، مرتبہ اکبر حیدری کشمیری ، مقابل ص ۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ء ۔
۴۔ ایضاً ۔
۵۔ ذکرِ میر : مقدمہ عبدالحق ، صفحہ "الف" ۔
۶۔ دلی کالج میگزین : میر نمبر ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۵۵ ، دلی ۱۹۶۲ء ۔
۷۔ انتخاب مثنویات میر : مرتبہ سر شاہ سلیمان ، ص ۱۰ ، الہ آباد ۱۹۳۰ء ۔
۸۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۹۶ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء ۔
۹۔ دیوانِ ناسخ : دیوان دوم ، ص ۲۳۰ ، مطبع نولکشور کانپور ۱۸۷۲ء ۔
۱۰۔ قاضی عبدالودود نے اپنے مضمون "کچھ میر کے بارے میں" محمد علی خان ، صاحبِ "تاریخ مظفری" کی دوسری کتاب "تالیف ہندی" نسخۂ پٹنہ سے خواجہ محمد باسط کے حالات دیے ہیں اور مادہ تاریخ "شیخ مومنین

باسط" ۱۱۷۸ھ بھی دیا ہے — نقوش شمارہ ۳۳، ۳۴، ص ۲۰، لاہور ۱۹۵۲ء -

۱۱- ذکر میر : ص ۹۲ - ۱۲- تاریخ ہندی : ص ۱۰۶ -

۱۳- مفتاح التواریخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۰ ، نولکشور کانپور ۱۸۶۷ء -

۱۴- ذکر میر : ص ۹۳ - ۱۵- ذکر میر : ص ۶۸ -

۱۶- ۱۷- ذکر میر : ص ۹۳ - ۱۸- ذکر میر : ص ۹۳ -

۱۹- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۲۰- ایضاً : ص ۳ -

۲۱- ۲۲- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۱۲۲ - مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء -

۲۳- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۴۰ء -

۲۴- مجموعۂ نغز : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۳۰ ، نیشنل اکادمی دہلی ۱۹۷۳ء -

۲۵- دو تذکرے (جلد دوم) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ ، پٹنہ ۱۹۶۲ء -

۲۶- عکس صفحہ مطبوعہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقابل ص ۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ء -

۲۷- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۲۲ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۱ء -

۲۸- ذکر میر : ص ۶۷ - ۲۹- نکات الشعرا : ص ۴۹ -

۳۰- تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، (جلد اول) ، ص ۱۳۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۰ء -

۳۱- ذکر میر : ص ۶۷ -

۳۲- "کچھ میر کے بارے میں" : قاضی عبدالودود ، ص ۲۳ ، نقوش ، شمارہ ۳۵ ، ۳۶ ، لاہور -

۳۳- ذکر میر : ص ۷۰ - ۳۴- ذکر میر : ص ۷۱ -

۳۵- مفتاح التواریخ : ص ۳۲۳ - ۳۶- ذکر میر : ص ۷۳ -

۳۷- ذکر میر : ص ۷۵ - ۳۸- ذکر میر : ص ۸۸ -

۳۹- ذکر میر : ص ۷۸ - ۴۰- ذکر میر : ص ۹۹ -

۴۱- ۴۲- ذکر میر : ص ۱۰۳ - ۴۳- مفتاح التواریخ : ص ۲۳۶ - ۲۳۷ -

۴۴- ذکر میر : ص ۱۲۱ - ۴۵- ذکر میر : ص ۱۳۵ -

۴۶- سوانحات سلاطین اودھ : (جلد اول) ، سید محمد میر زائر ، ص ۸۱ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء -

۴۷- ذکر میر : ص ۱۳۸ - ۱۴۰ -

۴۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، مرتبہ شبلی نعمانی ، ص ۲۱۰ ، لاہور ۱۹۰۶ء -

۴۹- سفینۂ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۰۵ ، پٹنہ ۱۹۵۸ء -

۵۰- اس دلچسپ بحث کے لیے دیکھیے 'میر اور میریات' : صفدر آہ ، ص ۱۱۱ - ۱۱۳ ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ء -

۵۱- ذکر میر : ص ۱۳۸ - ۵۲- ذکر میر : ص ۱۳۰ -

۵۳- تاریخ وفات "اہی تربت غیب" سے ۱۱۹۶ھ برآمد ہوتے ہیں - یہ الفاظ ان کی تربت پر کندہ ہیں - مفتاح التواریخ : ص ۳۵۹ -

۵۴- "کچھ میر کے بارے میں" : نقوش شمارہ ۳۵ ، ۳۶ ، لاہور -

۵۵- ذکر میر : ص ۵ ، ۶ - ۵۶- نکات الشعرا : ترجمۂ اُمید ، ص ۷ -

۵۷- ایضاً : ترجمۂ سلام ، ص ۱۳۱ - ۵۸- ایضاً : ترجمۂ فغاں ، ص ۷۸ -

۵۹- تذکرۂ بہار بے خزاں : احمد حسین سحر ، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، ص ۹۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ء -

۶۰- خوش معرکۂ زیبا : سعادت خاں ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۱۳۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ء -

۶۱- نکات الشعرا : نسخۂ پیرس میں ۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ ضیا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل نہیں ہے -

۶۲- معاصر ۱۵ ، ص ۸ ، ۹ - مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ ، نومبر ۱۹۵۹ء -

۶۳- نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۹ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۶۴- نشتر عشق : از حسین قلی خاں ، ورق ۳۲ ب (قلمی) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور -

۶۵- سفینۂ ہندی : ص ۱۹۶ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ۱۹۵۸ء -

۶۶- نکات الشعرا : ص ۹۸ -

٦٧۔ سرو آزاد : بہ سعی عبداللہ خاں، ص ٢٣٦، کتب خانہ آصفیہ، حیدر آباد ١٩١٣ع -

٦٨۔ سرو آزاد : ص ٣، "نشاند آزاد سرو سبز تازہ" سے ١١٦٩ھ برآمد ہوتے ہیں -

٦٩۔ نکات الشعرا : ص ٨ - ٧٠۔ نکات الشعرا : ص ٩ -

٧١۔ تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) مخزونہ عجائب خانہ کراچی میں مناتھ سنگھ بیدار کا قطعہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع "گلزار خیال اہل معنی جہاں" سے ١١٦٣ھ برآمد ہوتے ہیں -

٧٢۔ "میر کے الفاظ یہ ہیں — "دیوانش تا ردیف میم بدست آمدہ بود" نکات الشعرا، ص ٩٧ -

٧٣۔ ٧٤۔ دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار، ص ١٠٧، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور ١٩٧٥ع -

٧٥۔ نکات الشعرا : ص ١٣٦ -

٧٦۔ دیکھیے "دیوان زادہ"، ص ٢١٠، مطبوعہ لاہور ١٩٧٥ع -

٧٧۔ ذکر میر : ص ٧٠، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن ١٩٢٨ع -

٧٨۔ ٧٩۔ مجموعۂ نغز : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم)، ص ٢٣٠، مرتبہ حافظ محمود شیرانی، دہلی ١٩٧٣ع -

٨٠۔ ایضاً : ص ٢٩٧ -

٨١۔ تذکرۂ گلشنِ سخن : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ٩٨، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ١٩٦٥ع -

٨٢۔ چمنستانِ شعرا : ص ٥٣، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ١٩٢٨ع -

٨٣۔ چمنستانِ شعرا : ص ٢٦٢ -

٨٤۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی، ص ١٢١، ١٢٢ -

٨٥۔ مخزنِ نکات : ص ١٣٢، مجلس ترقی ادب، لاہور ١٩٦٦ع -

٨٦۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی، ص ١٢٢ -

٨٧۔ تذکرۂ ہندی : ص ٨٨، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ١٩٣٣ع -

٨٨۔ طبقات الشعرائے ہند : منشی کریم الدین، ص ٨٩، مطبع العلوم مدرسہ دہلی ١٨٣٨ع -

٨٩۔ نکات الشعرا : ص ١٢٢ -

٩٠۔ میر اور میریات : ص ٤٢، علوی بک ڈپو بمبئی ١٩٧١ع -

٩١۔ گردیزی کے الفاظ یہ ہیں "فی خامس محرم الحرام المنتظم فی ہام ستہ و ستین و مائہ بعد الالف من الہجرۃ المبارکہ"، ص ١٩٨، مرتبہ عبدالحق، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ١٩٣٣ع -

٩٢۔ تذکرہ ریختہ گویاں : از گردیزی، ص ٣، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ١٩٣٣ع -

٩٣۔ مقدمہ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی، ص ١٢ - ١٣، دہلی ١٩٧٢ع -

٩٤۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی عرشی، دیباچہ ص ٣٨ و ٤٥، ہندوستان پریس رامپور ١٩٤٣ع -

٩٥۔ گلشنِ گفتار : مرتبہ سید محمد، ص ٣، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ، طبع اول حیدر آباد ١٣٢٩ف، مطابق ١٣٣٠ھ -

٩٦۔ ٩٧۔ تحفۃ الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، مقدمہ ص ٧، ادارہ ادبیاتِ اردو، حیدر آباد دکن ١٩٦١ع -

٩٨۔ "انتخابِ سلف" مادۂ تاریخ وفات ہے۔ دیباچہ دستور الفصاحت از عرشی، ص ٤٩ -

٩٩۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دیباچہ دستور الفصاحت از ص ٤٣ تا ٤٩ -

١٠٠۔ مخزنِ نکات : ص ٤٣، مجلس ترقی ادب، لاہور ١٩٦٦ع -

١٠١۔ دستور الفصاحت : ص ٥١ -

١٠٢۔ مخزنِ نکات : ص ٥٣ -

١٠٣۔ دیوانِ تاباں : ص ٢٤٣، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ١٩٣٥ع -

١٠٤۔ مخزنِ نکات : مقدمہ ص ٢٠ - ٢١، مجلس ترقی ادب، لاہور ١٩٦٦ع -

١٠٥۔ مخزنِ نکات : ص ٢ - ١٠٦۔ نکات الشعرا : شروانی، ص ١ -

١٠٧۔ مخزنِ نکات : ص ١٢٢ - ١٠٨۔ نکات الشعرا : ص ١٣٠ -

١٠٩۔ نکات الشعرا : ص ٩٣ -

١١٠۔ حسب اور یونس کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں "از بیاض سید صاحب مذکور نوشتہ شدہ"، ص ١١١ و ١١٢ - میر عبداللہ تجرد کے بارے میں لکھا ہے کہ "سید عبدالولی میگویند کہ شاگرد من ست" ص ١١٢، نکات الشعرا -

١١١۔ نکات الشعرا : ص ١ - ١١٢۔ نکات الشعرا : ص ٢ -

۱۱۲- ایضاً : ص ۱۳۲ -　　۱۱۳- ایضاً : ص ۱۱۳ -

۱۱۵- ایضاً : ص ۱۲۲ -　　۱۱۶- ایضاً : ص ۸۵ -

۱۱۷- نکات الشعرا : ص ۷۹ -

۱۱۸- دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ء -

۱۱۹- معاصر پٹنہ : شمارہ ۱۵ ، ص ۱۳ -

۱۲۰- نکات الشعرا : ص ۱۲۳ -　　۱۲۱- نکات الشعرا : ص ۹۰ -

۱۲۲- نکات الشعرا : ص ۱۸۷ -　　۱۲۳- نکات الشعرا : ص ۹۳ -

۱۲۴- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۳۳ (طبع دوم) نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -

۱۲۵- تذکرۂ عشقی (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۳۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ء -

۱۲۶- گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ، ص ۲۵۱ ، دائرہ ادب پٹنہ ۱۹۷۳ء -

۱۲۷- ذکر میر : ص ۹۲ -

۱۲۸- میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (فیض علی کے سال ولادت کی بحث ص ۱۱۵ تا ۱۱۹) ، علوی بک ڈپو ، بمبئی ۱۹۷۱ء -

۱۲۹- 'فیض میر' سے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے لی گئی ہیں -

۱۳۰- تذکرۂ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -

۱۳۱- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۷۵-۳۷۹ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ء -

۱۳۲- ذکر میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء -

۱۳۳- فہرست مخطوطات شفیع : محمد بشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۲ء -

۱۳۴- ایضاً : مخطوطہ 'ذکر میر' ورق ۱۳ الف -

۱۳۵- فیض میر : محمد تقی میر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹ (بار دوم) ، نسیم بک ڈپو ، لکھنؤ -

۱۳۶- اسپرنگر کے الفاظ یہ ہیں "موتی محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے - صفحات ۱۵۲ ، ہر صفحے پر ۱۲ سطریں" - اے کیٹا لاگ آف عربک ،

پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، سلسلہ نمبر ۷۷۹ ، صفحہ ۶۲۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ء -

۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱۶۷ ، پٹنہ بہار -

۱۳۸- ذکر میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ -

۱۳۹- کچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شمارہ ۳۵ ، ۳۶ ، لاہور ۱۹۵۳ء -

۱۴۰- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۷۶-۳۸۰ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ء -

۱۴۱- ذکر میر : ص ۲۹ تا ۳۳ -　　۱۴۲- ذکر میر : ص ۵۸ -

۱۴۳- ذکر میر (نسخہ رامپور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ کا ممنون ہوں -

۱۴۴- فیض میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ۹ -

۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹۶۲ء -

۱۴۶- ایضاً : ص ۳۳۳ -

۱۴۷- دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرینگر ۱۹۷۳ء -

۱۴۸- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۲ -

۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ -　　۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ -

۱۵۱- عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۴۵ - انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ، دکن ۱۹۳۴ء -

۱۵۲- ''در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہشت صعوبت سفر کشیدہ از شاہجہان آباد در لکھنؤ رسیدہ'' - عقد ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ -

۱۵۳- ''بر فقیر بسیار مہربانی می فرماید'' ، تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۴ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء -

۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ، معارف نمبر ۶ ، جلد ۵۱ ، ص ۴۲۵ - ۴۲۷ ، جون ۱۹۴۳ء -

۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۴ -

۱۵۶- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۷ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۴۱ء -

۱۵۷- دیوانِ میر : (نسخۂ محمود آباد) ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۱۳۸ ، سرینگر ۱۹۷۳ء -

۱۵۸- گلشنِ سخن : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۰۵ ، انجمن ترقی اُردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ء -

۱۵۹- طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲۱ ، (طبع اول) ۱۹۶۸ء -

۱۶۰- دیوانِ میر : مرتبہ اکبر حیدری ، ص ۱۳۰ -

۱۶۱- دیوانِ میر : مرتبہ اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۰۳ -

۱۶۲- دستور الفصاحت : حاشیہ ص ۲۳ -

۱۶۳- تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۳۰ ، مکتبۂ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ء -

۱۶۴- عمدۂ منتخبہ : میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ، دہلی ۱۹۶۱ء -

۱۶۵- دستور الفصاحت : ص ۶۳ -

۱۶۶- تین تذکرے : مجمع الانتخاب ، ص ۱۳۱ -

۱۶۷- ''کلیاتِ میر کی اولین اشاعت'' : دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸۱-۳۹۱ ، دلی ۱۹۶۲ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۰۳ ''بروز جمعہ بستم ماہ شعبان المکرم وقت شام ۱۲۲۵ھ یک ہزار دو صد بست پنجم ہجری بودہ میر محمد تقی صاحب میر تخلص صاحب این دیوان چہارم در شہر لکھنؤ در محلہ ستہٹی بعد طے نہ عشرہ عمر بجوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ بست و یکم ماہ مذکور سنہ الیہ وقت دوپہر در اکھاڑہ بھیم کہ قبرستان مشہور است نزد قبور اقربائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان خود را کہ این دیوان چہارم از آن جملہ است ، محرر سطور محمد محسن المخاطب بہ زین الدین احمد تجاوز اللہ عن سیاتہ در حین حیات خویش بکمالِ رغبت بحل کردہ بخشیدند ـ خدایش بیامرزاد ـ''

''محررہ محمد محسن عفی عنہ ، روز جمعہ بست و ہفتم ماہ شعبان سنہ

الیہ بوقت چہار گھڑی روز باقی ماندہ ـ این دیوان از دستخط میر حسن علی تجلی داماد میر مغفور است ـ''

ص ۵۰۳ ''اصلش از اکبر آباد ـ در اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت واقع شد ـ''

ص ۵۰۵ ''آن مرد برمن حقہا داشت ـ''

ص ۵۰۶ ''چندے پیش او ماندم ـ''

ص ۵۰۶ ''من دریں سفر با خان منظور بودم و خدمتہا می نمودم ـ''

ص ۵۰۷ ''کتابے چند از یاران شہر خواندم ـ''

ص ۵۰۷ ''میر محمد تقی فتنہ روزگار است زنہار بہ تربیت او نباید پرداخت و در پردۂ دوستی کارش باید ساخت ـ''

ص ۵۰۷ ''خصمی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آید دفترے جداگانہ می باید ـ''

ص ۵۰۷ ''این فن بے اعتبار را کہ ما اختیار کردہ ایم اعتبار دادہ اند ـ''

ص ۵۰۷ ''اوستاد و پیر و مرشد بندہ ـ''

ص ۵۰۷ ''مدتے بہ خدمت ایشان (آرزو) استفادۂ آگاہی کردہ اسم و رسمے بہم رسانیدہ ـ''

ص ۵۰۷ ''از شاگردان اوست ـ''

ص ۵۰۷ ''نسبت تلمذ ہم بجناب افادۃ انتساب خان مشار الیہ دارد اما بنابر نخوتے کہ در سرش جا گرفتہ ازیں امر کہ فی الحقیقت فخر وے است ، ابائے کلی بمیان آرد ـ از کبر و غرورش چہ پر طرازم کہ حدے ندارد ـ''

ص ۵۰۷ ''بعد واقعہ ہائلہ پدر بزرگوار بعمر ہفتدہ سالگی در دلی رفت و بخالہ سراج الدین علی خان آرزو اقامت ورزیدہ تکمیل علوم عقلی و نقلی نمودہ ـ بعد کہ جدائی فی مابین واقع شد بروسائے عظام در خورد و برخورد ـ''

ص ۵۰۸ ''آن عزیز مرا تکلیف کردن ریختہ . . . کرد ـ''

ص ۵۰۸ ''باہندہ ربطِ بسیار داشت ـ''

ص ۵۰۹ ''شعر من در تمام شہر دوید و بگوش خرد و بزرگ رسید ـ''

ص ۵۱۰ ''من دریں سفر وحشت اثر با احمد شاہ بودم ـ''

ص ۵۱۱ ''تکلیف اصلاح شعر خود کرد ـ قابلیتِ اصلاح ندیدم ، بر اکثر تصنیفاتِ او خط کشیدم ـ''

ص ۵۱۱ "منکہ فقیر بودم فقیر تر شدم ۔ حالم از بے اسبابی و تہی دستی ابتر شد ۔ تکیہ کہ بر شاہ راہ داشتم بخاک برابر شد ۔"

ص ۵۱۱ "ہر بیت میر مالا بعقد گہر است ۔ طرز این جوان مرا بسیار خوش می آید ۔"

ص ۵۱۲ "ہر ہر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رفتم حیران‌تر شدم ۔ مکانہا را نشناختم ، دیارے نیافتم ، از عمارت آثار ندیدم ، از ساکنان خبر نشنیدم ۔"

ص ۵۱۲ "من بہ این تقریب بعد سی سال باکبرآباد رفتم ۔"

ص ۵۱۳ "من بگدائی برخاستہ بر در ہر سرکردہ لشکر شاہی رفتم ۔ چون بسبب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گونہ بحال من مبذول داشتند ۔ بارے بحال سگ و گربہ زندہ ماندم و با وجیہ الدین خان برادر خورد حسام الدولہ ملاقات نمودم ۔ آن مرد نظر بر شہرت من و اہلیت خود قدرے قلیلے معین کرد و دلدہی بسیار نمود ۔"

ص ۵۱۵ بعد از آمدن من این طرف آنجا کہ نجف خان بر بستر افتادہ بود ، فوت کرد ۔"

ص ۵۱۶ "اے پسر عشق بورز ، عشق است کہ درین کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختۂ عشق بودن کمال است ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است ۔"

ص ۵۲۰ "مشہور است کہ بہ شہر خویش با پری تمثالے کہ از عزیزانش بود در پردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ ۔ ۔ ۔ ۔"

ص ۵۲۹ "از مدت آزار نفث الدم داشت ۔ قریب یک سال است کہ درگذشت ۔"

ص ۵۲۹ "درسنہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ بمرض نفث الدم درگذشت ۔"

ص ۵۲۹ "تازہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان‌آباد است ، شدہ اند ۔"

ص ۵۲۹ "بیستم جمادی الاول سنہ اربع و ستین و مأة و الف (۱۱۶۴ھ) واصل آن بلدۂ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہمان جاست ۔"

ص ۵۲۹ "تا وقت تحریر ہمان جاست ۔"

ص ۵۲۷ "نقل احوال او در تذکرۂ خان صاحب مرقوم است ۔"

ص ۵۲۷ "احوالش در تذکرۂ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است ۔"

ص ۵۲۷ "بادشاہ محمد شاہ بر او فرمایش مثنوی حقہ کردہ بود ۔ دو سہ شعر موزون کرد ۔ دیگر سرانجام ازو نیافت ۔ اکنون شیخ محمد حاتم کہ نوشتہ آمد بااتمام رسانید ۔"

ص ۵۲۸ "در تذکرہ خود ہمہ کس را بہ بدی یاد کردہ در حق شاعر شان جلیل المتخلص بہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان مشہور تر ۔"

ص ۵۲۸ "سزائے این کردار ناہنجار از کمترین شاعر بواجبی یافتہ کہ وے ہجوہائے متعددہ او کردہ کہ بعضے ازان بغایت رکیک و پردہ در افتادہ ۔"

ص ۵۲۸ "سخن ہر سخنش ابلیس منشی و شیطنت پیر خان کمترین کہ خداش بیامرزد بسیار بموقع و بجا گفتہ کہ "ولی پر جو سخن لاوے اسے شیطان کہتے ہیں ۔"

ص ۵۲۸ "این ابیات از تذکرۂ میر محمد تقی نقل نمودہ ۔"

ص ۵۲۸ "این اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می یابد ۔"

ص ۵۲۹ "گل سرسبد ۔ ۔ ۔ حرف گیران می نہد و برین کمال غریب او تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہی می دہد ۔"

ص ۵۲۹ "ہر چند شوخیش با استاد و غیر استاد بر سر ریختہ مزاح می آرد لیکن کمکش تاب شنیدن جواب ندارد ۔"

ص ۵۲۹ "تقلید مرزا جان جان مظہر در ہر امر میکند ۔"

ص ۵۲۹ "میر تقی میر در عالم شباب منظور نظر او بودہ ۔"

ص ۵۲۹ "بسیار سفلگی میکند ۔ ۔ ۔ چنانچہ علی الرغم این تذکرہ تذکرۂ نوشتہ است بنام معشوق چہل سالۂ خود ۔ احوال خود را اول از ہمہ نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ ۔ آتش کینہ کہ بے سبب افروختہ است ، چون کبابم بو میدہد ۔"

ص ۵۳۰ "از ملاحظۂ تذکرہ ہائے اخوان زمان کہ مشتمل بر اسامی ریختہ گویان عہد محرر ساختہ اند و علت غائی تالیف شان خوردہ گیری ہمسران و ستم ظریفی با معاصرانست ۔ ۔ ۔ اکثر نازک خیالان رنگین نگار را از قلم انداختہ ۔"

ص ۵۲۲	''مدت هفت سال شده باشد که به دارالبقا انتقال نموده است ۔''
ص ۵۲۲	''مدت ده سال است که باجل طبعی درگزشت ۔''
ص ۵۲۲	''تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف نگردیده و تا این زمان هیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخنوران این فن سطرے به تالیف نرسیده ۔''
ص ۵۲۲	''پوشیده نماند که در فن ریختہ که شعریست بطور شعر فارسی بزبان اُردوئے معلیٰ شاہجہان آباد دہلی ، کتاب تاحال تصنیف نشده که احوال شاعران این فن بصفحہٴ روزگار بماند ۔ بناءً علیه این تذکره که مسمیٰ به 'نکات الشعرا' نگاشته می شود ۔''
ص ۵۲۲	''چون قریب بنده خانه تشریف دارد ، اکثر اتفاق ملاقات می افتد ۔''
ص ۵۲۳	''اگرچه ریختہ در دکن است ۔''
ص ۵۲۳	''چون از آنها یک شاعر مربوط بر نخواسته لهذا شروع بنام آنها نکرده و طبع ناقص مصروف اینهم نیست که احوال اکثر آنها ملال اندوز گردد ۔''
ص ۵۲۴	''احوال امیر مذکور در تذکره ها مسطور ۔''
ص ۵۲۴	''در شعر ریختہ که بسیار باجهاند می گفت کہا دارد ۔''
ص ۵۲۴	''چون کبابم ہو میدھ ۔''
ص ۵۲۴	''می گفتند که مرزا مظهر او را شعر گفته می دهد و وارث شعر ہائے ریختہ خود گردانیده ، رعونت فرعون پیش او پشت دست بر زمین میگزارد . . . ذائقه شعر فہمی مطلق ندارد ۔''
ص ۳۲۵	''پیش گرمی این مصرع و خنکی آن شعر روشن است ۔''
ص ۵۲۵	''ہرچند در مثل تصرف جائز نیست ، زیرا که مثل اینچنین است که ''کیون کانٹون میں گھسیٹے ہو'' لیکن چون شاعر را قادر سخن یافتم معاف داشتم ۔''
ص ۵۲۶	''برمتبع این فن پوشیده نیست که بجائے 'پیار کیا' 'گرفتار کیا' می بایست ۔''
ص ۵۲۷	''شخصے است کھتری شعر ریختہ بسیار نامربوط میگوید ۔''
ص ۵۲۷	''زبان او بزبان لوطیان می ماند ۔''
ص ۵۲۷	''شخصے لوطی است برو بوجھ چندے باشد ۔''

ص ۵۲۵	''قدرت تخلص اگرچه عاجز سخن است ۔''
ص ۵۲۷	''از چشم پوشی روزگار دجال شعار ، یک چشمش از کار رفته بود ۔''
ص ۵۲۷	''در همه چیز دست دارد و هیچ نمیداند ۔''
ص ۵۲۷	''القصه دانا عجب کسے است ، گه گاه بافقیر نیز ملاقات میکند ۔''
ص ۵۲۸	''عرصه سخن او همین در لفظهائے گل و بلبل تمام است ۔''
ص ۵۲۹	''این همه مضامین فارسی که بکار افتاده اند در ریختہ خود بکار برد ، از تو که محاسبه خواهد گرفت ۔''
ص ۵۳۰	''می گوید فقیر حقیر میر محمد تقی متخلص به میر که درین ایام فیض علی پسر من ذوق خواندن ترسل پیدا کرده بود ، لهذا حکایات خمسه متضمن فوائد بسیار را باندک فرصت نگاشتم و مراعات اسم او نموده نسخهٴ فیض میر گزاشتم ۔''
ص ۵۳۰	''بکار میر فیض علی پسر شما خواهد آمد ۔''
ص ۵۳۵	''می گوید فقیر میر محمد تقی المتخلص به میر که درین ایام بیکار بودم و در گوشهٴ تنهائی بے یار ۔ احوال خود را متضمن حالات و سوانح روزگار و حکایات و نقلها نگاشتم و بنائے خاتمه این نسخه موسوم به ذکر میر برلطائف گزاشتم ۔''
ص ۵۳۵	''احوال فقیر از سه سال آنکه چون قدردانے درمیان نیست و عرصهٴ روزگار بسیار تنگ است ۔''
ص ۵۳۸	''یکے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام وارد شدند و اقتدا به پیش نماز آنجا کرد ۔ هیبت ہر دو بزرگ براو غالب آمد ۔ در ہر دو رکعت سورهٴ قل یا ایها الکافرون با سورهٴ فاتحه ختم نمود ۔ چون رو بروئے سلام کرد شیخ بجانب مولانا دید و دوش زد یعنی ختم کردن سوره دوبار چه معنی دارد ۔ مولانا خندید و گفت که معقول است ۔ یک خطاب بشما بود و یک بما ۔''
ص ۵۳۸	''روزے انوری بر دوکانے نشسته بود . . . ورثه آن مرده نوحه کنان می رفتند و می گفتند که ترا جائے می برند که تنگ و تاریک ست ۔ چراغ ندارد . . . انوری می دود و می گوید مگر بخانه ام می برند ؟ این لطیفه بپادشاه وقت رسید و مکان وسیعی عنایتش کرد ۔
ص ۵۳۸	''لوطی ماده خرے را میکانید ۔ شخصے دید و پرسید که این چه عمل است ؟ گفت ''برو تو چه دانی که مردانِ خدا درچه کارند ۔''

ص ٥٤٨ — ''سیدے مفلس جلائے وطن کردہ جہت جلاش معاش بشاہجہان آباد آمد و از فاقہ کشیہا ضعیف و نحیف شد ۔ سورۂ قل یا ایہا الکافرون را در وطن بر لوح جلی بخط جلی نوشتہ دیدہ بود ۔ اتفاقاً گزرش بر سنگیے افتاد ۔ آنجا سورۂ مسطور را بخط خفی دید ۔ گفت سبحان اللہ! گردش ایام بیچارہ قل یا را ہم بحال او نگزاشت ۔ آنچنان لاغر شدہ است کہ شناختہ نمی شود ۔''

ص ٥٤٩ — ''سیدے پسرے آورد ۔ گفتند چہ نام کردہ ۔ گفت ابوجہل . . . از سید پرسیدند کہ پارچہ ہا از کدام مدت آباد است ۔ گفت پنج ہزار شدہ باشد ۔ گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار می کنند ۔ مدت عہد آن برگزیدۂ آفاق مشہور آفاق است ۔ گفت ''ایشان سادات دیگرالد و ما سادات دیگر ۔''

ص ٥٤٩ — ''الف ابدال موزون طبیعتے بود ، الف تخلص می کرد ، در مدایح بسر می‌بردند ۔ اعیان بشاہ عباس گفتند کہ ایں عزیز متمول است ۔ چیزے ازیں باید گرفت ۔ شاہ بحضور خودش خواند و گفت ''شنیدہ ام کہ زر سرخ و سفید بسیارے داری'' گفت ''قربانت شوم ۔ شنیدہ ای کہ زر دارم نشنیدہ ای کہ الف ہیچ نہ دارد ۔'' شاہ خندید و سرخ و زرد گردید ۔''

ص ٥٤٩ — ''محمد حسین کلیم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے پیش اسد یار خان بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت ، اشعار تازہ خود بسیار خواند ۔ او بے دماغ شد و مرا مخاطب ساخت کہ دوش خواب عجیبے دیدہ ام ۔ گفتم چہ طور است ۔ گفت ''دیدہ ام کہ در جناب سرتضوی حاضرم و فقیر بر دروازہ شور می کند ۔ اشارے بمن کردند یعنی بر دو بنشین . . . (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی چوب کلانی بر دوش گزاشتہ استادہ است ۔ گفتم کہ اے بے جگر بایں تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی ۔ گفت کہ من بیدلم ۔ کلیم نام ریختہ گوئے ہر روز (از) دیوان من دو صد مضمون . . . بعبارت پوچ . . . بنام خود میخواند ۔ ایں معنی سوہان روح من است ۔ خدارا بآن بیدرد بگوئید کہ از دیوان من دست بردارد ۔ گفتم کہ برو من او را معقول خواہم کرد ۔ کلیم بیچارہ برآمد و رفت ۔''

ص ٥٥٠ — ''ملاؔ فرج اللہ خوشتر وارد شاہجہان آباد شد ۔ ایں جا طنطنہ اشعار میان ناصر علی شنید و مشتاق گردید ۔ روزے جہت ملاقات او رفت ۔ پرسید کہ چہ نام داری ۔ گفت فرج اللہ ۔ خندہ زیر لبی کرد و سر بجیب تفکر برد ۔ چون ملا دید کہ سر حرف وا نمی شود دانستہ گفت کہ اگر از اسم شریف ہم اطلاع بخشند بعید از مہربانی نخواہد بود ۔ سرفرو کرد و گفت ''ذکر اللہ'' ملاؔ بسیار بے مزہ شد ، گفت لعنت اللہ ۔

ص ٥٥٠ — ''روزے ناصر علی ، شاگرد مرزا بیدل را دید و پرسید کہ مرزا چہ می کند ۔ گفت در ایں ایام چہار عنصر می نویسد ۔ پیام من خواہی رساند کہ چرا وقت عزیز را ضائع می کنی ۔ فردا ست کہ ایں چہار عنصر خواہند خفت ۔ آنہا کہ پنج روزہ عمر را دریابند ۔''

ص ٥٥١ — ''در اول بمشق اشعار ریختہ کہ بزبان اُردو شعریست بطرز فارسی توغل بسیار نمودہ ، چنانچہ شہرۂ آفاق ست ۔ بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیدہ ، قبول خاطر ارباب سخن و دانایان ایں فن گشت ۔''

ص ٥٥١ — ''و از بسکہ از ابتدائے سخن گفتن نام بریختہ گوئی برآوردہ دعوائے شعر فارسی چندان ندارد ۔ اگرچہ فارسی کم از ریختہ نمی گوید ۔ می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم ۔ در آن ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ ۔''

ص ٥٥٢ — ''اگرچہ دیوان فارسی ہم دارد اما در فارسی گویان شمردہ نمی شود ۔''

● ● ●

تیسرا باب

محمد تقی میر

مطالعۂ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ یہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے:

جاتا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

کٹی عمر در بندِ فکرِ غزل   سو اس فن کو اتنا بڑا کر چلے
زمینِ غزل ملک سی ہو گئی   یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور عشقیہ صنف ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رمزیات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیثِ دیگراں میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جلد زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہنا ہوتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ ''پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند۔''[1] مصطفیٰ خاں شیفتہ نے یہ بات مفتی صدرالدین آزردہ کے تذکرے[2] کے حوالے سے ضمناً میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'مجمع النفائس'[3] میں تقی اوحدی کے حوالے سے، امیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے۔[4] میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں پست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ پست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے جگنو پکڑنے کے لیے جن ناکامیوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انہیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے۔ اس کے پست اور بلند کے درمیان یہی رشتہ ہوتا ہے۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں پست و کمزور نظر آتا ہے، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی نئی دنیا نظر آئے۔ میر کے ضخیم کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو محض بھرتی کے اشعار معلوم ہوتے تھے، دوسری نسل کے لیے احساس، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخابِ کلام سے بھی اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ میر کے کلیات کو پڑھتے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا تزکیہ کر دیتا ہے، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے۔ کبھی ہم اس سے اُکتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلتے رہتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار نہ صرف منتخب کر چکے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دنیا میں ہل چل مچا کر وہ ہمارے گونگے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ باشعور اور زندہ انسان محسوس کرنے لگتے ہیں۔ محمد حسن عسکری مرحوم نے لکھا ہے کہ ''زندگی کے متعلق جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا۔''[5]

سوال یہ ہے کہ میر کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو میر کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور انفرادیت پیدا کر دیتی ہیں جو انہیں سب سے الگ بھی کر دیتی ہیں اور سب کا شاعر بھی بنا

دیتی ہیں ۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی ۔ پھر وہ ایسی کیا مخصوص انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا ۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے ۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم "سنک" کا نام دے سکتے ہیں ۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی ۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی ، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی ۔ میر کا تخلیقی عمل اسی سطح پر ہوتا ہے ۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مبہم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف نامعلوم جذبوں سے بھی روشناس کرا دیتی ہے ۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں یہی شعور اور معنویت پیدا کرکے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے ۔ یہ نیا جذبہ ان معنی میں نیا نہیں ہے کہ یہ اس سے پہلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذبوں کا ایک نیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے ۔ یہ جذبہ معلوم جذبوں سے مماثل بھی ہے اور ان سے مختلف بھی ۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا   آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے ۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کرکے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے ۔ اسی لیے میر کے تجربے میں میر کی ذات چھپ جاتی ہے ۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیرمعمولی بنا کر پیش کرتے ہیں ، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے ۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو ، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو ۔ یہی وہ سطح ہے جہاں شاعر کی قوتِ امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطہ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے ۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور انہی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے ۔ "شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور شاعری میں انہیں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے ۔"[۶] میر نے اس شعر میں یہی کام کیا ہے اور یہی اس کے تخلیقی عمل کی عام نوعیت ہے ۔ میر کا یہی کمال ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذبوں سے ملا کر دیکھتے ہیں ۔ میر کے لیے اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے ۔ ان کے درد و غم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں ۔ ان کے تجربے ہمارے تجربے بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا ۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا :

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی سیر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مانوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور ساتھ ساتھ جس کی لَے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو ۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا ۔ لیکن یہ قربت بھی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیانہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں ۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور انتخاب بھی :

شعر میرے ہیں سب خواص پسند   پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر ابھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکلیں دیکھنے لگتے ہیں ۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا ۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں ۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا نیا جذبہ کہہ سکتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے امکانات روشن کر دیتا ہے ۔

ان کے لئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑتی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عمل ارتفاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے نالے ، ان کی شدتِ غم ، ان کا "جلانے والا سوز و گداز" ، ان کی خستگی اور قنوطیت ایک مریضانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرز فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوتِ امتیاز ، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں جلاتے نہیں ہیں بلکہ پیار کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن یولی سس کی کمان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو پیامِ فتح اور نہ جھکی تو پیغامِ موت۔ جذبے ، لہجے اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس کر سکتے ہیں جنھوں نے کبھی میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔ "اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تتبع کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے ۔"[۴۲] اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اسی لیے میر آج بھی اتنا ہی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھے بغیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری تک اثر پہلے پہنچتا ہے اور معنی بعد میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی ہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو نئے سرے سے مرتب کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری تک ایک دم اور براہِ راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی سے بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو | دیر سے انتظار ہے اپنا
شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے | دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے | یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
خدا ساز تھا آذرِ بت تراش | ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ان اشعار میں معنی کی کئی تہیں چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اسی تخلیقی عمل سے فکر و خیال کو بھی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے ، اور یہی وہ جادو ہے جسے شیفتہ نے "اگر سحر است سحر حلال است" کہا ہے۔ اسی مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی ، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے :

خالی نہیں بغل کوئی دیوان سے مرے
افسانہ عشق کا ہے یہ مشہور کیوں نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ عشق ہی روحِ کائنات ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

یہی خدا ہے :

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق
کچھ کہتے ہیں سرِ الٰہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم ، ص ۵۸)

اسی لیے سارے عالم میں ، خدا کی طرح ، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے :

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو | سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں | کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق
عشق معشوق عشق عاشق ہے | یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم ، ص ۲۳۷)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و جامد نہیں ہو سکتا ، اسی لیے یہ ہر عمل کا محرکِ اول ہے۔ فرہاد کی کوہ کنی اس کی ایک مثال ہے :

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا | پردے میں زور آزما ہے عشق
کون مقصد کو عشق بن پہنچا | آرزو عشق ، مدعا ہے عشق

(دیوان سوم ، ص ۲۸۳)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا ناظم ہے :

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے جو یاں پیدا ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعثِ ایجادِ خلق ہے ۔ اس تصورِ عشق پر اپنی مثنوی شعلۂ شوق ، دریائے عشق اور معاملاتِ عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی تلاشِ عشق ہے اور دل عشق کا مقامِ خاص ہے ۔ خود آگاہی یہیں سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے بندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بھید سے واقف ہو :

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلتے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت سے ، جو قتل ہونے کے لیے آمادہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسبت رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں یہی اندازِ نظر طرح طرح سے اُبھرتا ہے :

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصلِ محبوب اور نئی زندگی کا نقطۂ آغاز ہے ۔ میر کے تصورِ عشق کے اس بڑے دائرے میں عشقِ مجاز بھی بتدریج عشقِ حقیقی کے دائرے سے آملتا ہے ۔ اس سے انکشافِ ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفاتِ خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاقی اقدار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، انکسار ، ایثار اور فقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گر دلِ بے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دلِ بے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ساری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بٹورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آسائشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور ناانصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام اندازِ نظر تھا ، اس تصورِ عشق

کے دائرے سے خارج ہے ۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی ، ماحول ، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے ۔ اس تصورِ عشق کا تعلق اس مابعد الطبیعات سے ہے جس نے خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے ۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراجِ انسانیت ہے اور جس کی ، اٹھارویں صدی کی طرح ، ہمارے پُرفساد دور کو بھی ضرورت ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور ہے جو کسی پُرخلل معاشرے میں زندگی کا صور پھونک سکتا ہے ۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عمارت تیزی سے گر رہی تھی ۔ لوگوں کے اخلاق بگڑ چکے تھے ۔ طمع و نفسا نفسی ، خود غرضی و بے عملی ، غرور و بزدلی ، زر پرستی و ظلم و جبر ، استحصال و ناانصافی ، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے ۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں دوبارہ شامل کرکے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک نیا تسلسل دیا ۔ میر کی غزلوں کا عاشق اور میر کی مثنویوں کے کردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر اپنی مشتاقانہ جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصلِ محبوب کے لیے اس منزل کو سر کرنا بھی ضروری ہے ۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو میر کی مثنویاں المیہ نہیں بلکہ نشاطیہ مثنویاں ہیں ۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو پھر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا ۔ میر کے تصورِ عشق میں موت کے یہی معنی ہیں ۔ ع "موت کا نام پیار کا ہے عشق" ۔ یہ وہی تصورِ عشق ہے جو بیسویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے تیور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مدِمقابل ٹھہرتا ہے ۔ ع "مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی" کے معنی بھی اسی تصورِ عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں ۔ "جاوید نامہ" میں پیر رومی کی زبان سے ٹیپو سلطان کو اسی لیے شہیدانِ محبت کا امام کہلوایا گیا ہے ۔ میر کی طرح ، اقبال کے نزدیک بھی ، مردانہ وار جان سپرد کرنا زندگی ہے :

در جہاں نہ تواں اگر مردانہ زیست
ہم چو مردان جان سپردن زندگی ست

یہ وہی مابعد الطبیعیات ہے جو ہمیں صوفیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی تعلیمِ عشق ہے جو میر کے والد نے انھیں دی تھی :

"اے بیٹے عشق اختیار کر۔ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کل کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باختہ عشق ہونا کمال کی علامت ہے۔ عشق ہی سوز و ساز ہے۔ دنیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔"[۸]

میر نے اسی تصورِ عشق کو، اپنی شاعری کے ذریعے، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر، جذباتی و عملی سطح پر محسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی علویت کو غم و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا۔ یہ ان کی عشقیہ شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے۔

اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے۔ میر نے عشق کی کیفیات کو تجربے کی بھٹی میں پکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ شعروں میں ڈھال دیا ہے۔ ان تجربوں میں رنگارنگی ہے، وسعت اور گہرائی ہے۔ انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی شاعری میں نہ ملتا ہو۔ ان کے ہاں تجرباتِ عشق کی ایک دنیا آباد ہے۔ ع "آب و ہوائے ملکِ عشق تجربہ کی ہے میں بہت۔" اس دائرے میں میر کے ہاں زندگی سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے۔ ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام ہے۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بناتا ہے۔ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ میر کی "کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے یہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا چاہتے ہیں۔"[۹] اسی عمل سے ان کی شاعری "جادو کی پڑی" بن جاتی ہے۔

غمگین آواز عاشق کی فطری آواز ہے۔ آتشِ فراق اور آرزوئے وصل میں جلتا ہوا عاشق اسی آواز میں، جو میر کی آواز ہے، اپنی کیفیات کا اظہار کر سکتا ہے۔ محبوب کی ہر ہر ادا، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے۔ محبوب کے جسم، رخسار، قد، بال، ہونٹ، چال، آنکھ، سراپا، ساق، دہن، نگاہ، لباس، رنگِ بدن ہر چیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس کی شوخی، شرارت، ناز و ادا، جلوہ آرائی، رعنائی، بے اعتنائی، بے مروتی، سخت دلی اور

انداز گفتگو کا اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبے کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس لیے جب تک جذبۂ عشق باقی ہے، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے ہی سے بیان کرتے ہیں۔ ایک پوری تہذیب کی تباہی کو وہ اپنی تباہی سمجھتے ہیں۔ غم دوراں بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غم جاناں کی صورت اختیار کر کے نمایاں ہوتا ہے۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے — یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ — اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر ساتھ ساتھ چلتی ہیں :

میرے تغیرِ حال پر مت جا — اتفاقات ہیں زمانے کے

کیا ہے گلشن میں جو قفس میں نہیں
عاشقوں کا جلا وطن دیکھا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے — عمر نے ہم سے بے وفائی کی

جنت بلاوف کو میر سنتے تھے — ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سننے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں احساس و جذبہ کے بھاری پتھر کو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جائے وہاں میر اسے موتی کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا۔

عشق سب نے کیا ہے۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو میٹھا میٹھا سا درد، گرم گرم سا دھواں، ایک آگ سی جو سینے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور یادِ محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے۔ اس بےنام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر یوں بیان کر دیا ہے : ع چلو ٹک میر کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے۔

یہ دو تین شعر سنیے :

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

چھاتی جلا کرے ہے سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے

گر عشق نہیں ہے تو ، یہ کیا ہے بھلا مجھ کو
جی خود بخود اے ہمدم کاہے کو کھپا جاتا

میر عشق کی کیفیت کو چہرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آجاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے بیان کیا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ بنا دیتا ہے :

قامت خمیدہ ، رنگ شکستہ ، بدن نزار
تیرا تو میر غم میں عجب حال ہو گیا

کچھ زرد زرد چہرہ ، کچھ لاغری بدن کی
کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا

پھرتے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
شاید کہیں تمھارا دل ان دلوں لگا ہے

کس سے جدا ہوئے ہیں کہ ایسے ہیں دردمند
منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے

کیا میر ہے یہی جو ترے در پہ تھا کھڑا
نم ناک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا

اس کیفیت عشق کا ایک اور رخ دیکھیے۔ عشق اور جنون ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا۔ ٹیلی فون بھی نہیں تھا کہ اس غیرتِ ناہید کی آواز ہی سن لیتے۔ ڈاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور ریڈیو بھی نہیں تھا کہ فرمائشی گانے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا دیا جاتا۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کوہ طور سے ہو کر جاتا تھا۔ اس معاشرے میں عاشق ہجر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا پھرتا ہوگا۔ میر کے یہ چند شعر پڑھیے :

کہتا تھا کسو سے کچھ ، تکتا تھا کسو کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں ، سچ ہے کہ دوانہ تھا

کچھ نہیں سوجھتا ہمیں اس بن ‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏ ‏ شوق نے ہم کو بے حواس کیا

اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

دل تڑپے ہے جان کھپے ہے ، حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو ‏ دیر سے انتظار ہے اپنا

اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھیے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب ، کچھ تم نے خواب دیکھا

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

احوال میر جی کا مطلق گیا نہ سمجھا
کچھ زیرلب کہا بھی سو دیر دیر رو کر

بارہا اس کے در پہ جاتا ہوں ‏ حالت اک اضطراب کی سی ہے

اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ قرار ‏ یادِ ایام جب تحمل تھا

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کے کچھ چپکے سے شرمانے بہت

عشق کی آگ میں جلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے گا تو اس سے یہ یہ کہے گا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا۔ میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں۔ یہ دو ایک شعر دیکھیے :

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میر
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقیہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے۔ عشق کا سارا عمل ، التجا ، پیار ، شکوے شکایت ، ہجر ، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں فصل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی پاسداری بھی ۔ جب میر کہتے ہیں :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

حال بد گفتنی نہیں میرا
تم نے پوچھا تو مہربانی کی

یاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت
کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

جگر چاکی ، ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

جی میں ہے آوے سو کہیو ہمارے
ایک ہولناک نہ دریغے آزار

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

نظر میر نے کیسی حسرت سے کی
بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد

کوئی تجھ سا بھی کاش تجھ کو ملے
مدعا ہم کو انتقام سے ہے

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے ۔ میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں ۔

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے ۔ غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے ترجمان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے ۔ اس میں ان کی ذاتی ناکامیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے ۔ لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور چلانے والی نہیں ہے ۔ ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے بھی دو مدارج ہیں ۔ ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو کمزور کرتا ہے ۔ یہ غم نہیں ہے بلکہ بین اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے ۔ جیسے مزاج کے سلسلے میں پھکڑ پن ایک پست چیز ہے ، اسی طرح غم کے سلسلے میں محض رونا رلانا بھی ایک پست عمل ہے ۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیاتی ہو ۔ ارسطو سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ اسے اُمید افزا اور رجائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے ۔

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ غم دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی ترجمانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا مخصوص حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو نہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو پستی کے عالم سے اٹھا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے نہیں ہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسن بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بدنما چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بدنمائی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سمو کر ہمارے لیے تسکین بخش بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کامیاب ٹریجڈی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ٹریجڈی میں ہم زندگی کے المیے کو پہلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم انگیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیوپیتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک انتہا پر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کرکے ہمیں احساس علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا مزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا مزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں رہنے دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور پسپائیت کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانی آرزوؤں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے سمندر میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے مائگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر فلک بھلا تو رووے ہے آپ کو میر
کس کس طرح کا عالم یاں خاک ہوگیا ہے

ناکام رہنے ہی کا تمھیں غم ہے آج میر
بہتوں کے کام ہو گئے ہیں کل تمام یاں

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات　　کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اسی لیے میر کے غم میں تلخی ، بیزاری اور زہر بھری یاسیت کے بجائے صبر ، تسلیم و رضا اور جہان بینی کا احساس ہوتا ہے ۔ اتنے پہاڑ جیسے غموں کے باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے خود اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور یہی تزکیاتی اثر میر کی شاعری پڑھنے والے پر ہوتا ہے ۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے ۔ کیٹس (Keats) اپنی نظم ''اوڈ ٹو میلان کلی'' (Ode to Melancholy) میں یہ بتاتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن فانی ہے ۔ لیکن حسن کو فانی کہہ کر وہ اسے دوام بخشتا ہے ۔ گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' کی التمثیلیہ نظم ''رفتگاں کی یاد میں'' بڑی غم انگیز نظم ہے ۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی گہری تصویریں ملتی ہیں ۔ پرومیتھیس (Promethicus) کی تقریر غم و الم کے اظہار کا شاہکار ہے ۔ بودلیئر کی زیادہ نظمیں دردناک مناظر پیش کرتی ہیں ۔ ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز نغمے چھیڑتے ہیں ۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم کا علاج بھی کرتی ہیں ۔ میر کا غم بھی مثبت اور حیات افروز ہے ۔ وہ یاسیت کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساتھی ہے جو ہم میں نیا اعتماد بحال کرکے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے پیار کرنے لگتے ہیں ۔ شیلی بھی یہی کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ ہم میر کو بھی دنیا کے بڑے غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں ۔ دنیا کی دوسری قوموں نے رزمیہ اور ڈرامائی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اردو کی روایت سے تعلق رکھتی ہے ، اس کا رجحان غنائی ہے ۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں ۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص فطرت موجود تھی ۔ وہ ایک ایسا حساس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک غنائی شاعر کا ہونا چاہیے ۔ انسانی زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں ۔ ایک علم رکھنے والا رجحان (Congnitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے ، دوسرا عمل کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان کو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں لے جاتا ہے ۔ ایک نارمل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں ۔

میر کے لیے ، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح ، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا ۔ ان کی زندگی کے حالات نے ، ان کی ناکامیوں اور پُر آشوب زمانے نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دیے تھے ۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے ۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتے بلکہ پُر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں ۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی ، اس میں بھی امید کی لے موجود ہے ۔ گوئٹے بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹتی ہے ۔ میر ، ہولڈیرن اور شیلی کی طرح ، غم سے واسطہ رکھتے ہیں ۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی راگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح ویسی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا ۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی سلیقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے ۔ یوں تو شعوری فنکاری ہر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لاشعور کا حصہ شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے ۔ میر کے ہاں یہ وصف اردو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انھیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے ۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اسی فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے ۔ میر کا رنگِ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے ۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مثنوی کی واقعیت کا حامل ہے ۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں گا رہا ہے اور اپنے سننے والے کو وہی محسوس کرا رہا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے ۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے ۔ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس تاثر کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے ۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ فائن آرٹ ہے جس میں قدرتی بہاؤ کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے ۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں ۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت غنا یا موسیقیت ہے ۔ ہمارے ہاں اس پر عروض کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرار غنا

ہے کہا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے۔ میر کے شعر اسی غنا کی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو سادے سے سادے شعر میں بھی موجود ہے۔ شاعری میں جذبہ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے۔ میر کے لفظوں کی آوازیں، بحروں کا وزن، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لہجہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اُردو شاعری میں لاثانی ہے۔ سودا کے ہاں سب کچھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے۔ غزل سرائی میر سے پہلے بھی ہوتی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ نشتر ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی پہلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے۔ وہ درد جو اسے بے تاب کر رہا ہے اور وہ مختلف قسم کے جذبے جو اس کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنا کے ساتھ اس کی خلعت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبوں کو ایک فنی صورت دے دیتے ہیں۔ میر عاشق ہیں، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا فنی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے۔ میر کے ہاں فنی سطح پر رومانیت کی انتہا پسندی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ پٹرارک (Petrarch)، جسے قرون وسطیٰ کے بعد نشاۃ الثانیہ میں غنائی شاعری کا موجد کہا جاتا ہے، عشق ہی کے گیت گاتا ہے۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں۔ شیلی بھی، انقلابی شاعر ہونے کے باوجود، عشق ہی کا شاعر ہے۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی عمانیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے۔ یہ ضبط انہیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو سنوار دیتا ہے۔ وہ زندگی بھر عشق کا بار اٹھائے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اتارتے رہے۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک مرہم ہے۔ عشق کی شدت، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل، فنی ضبط اور توازن، اپنی ذات کو غیرمعمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈوب کر نکالنے کی قوت، طرز فکر و ادا کی انانیت، مخصوص راگ کی دلگیریت وہ خصوصیات ہیں جو میر کو دنیا کے عظیم غنائی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور پہلو بھی دیکھیں۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں، کمزوریوں اور توانائیوں، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے۔ میر نے انسان اور زندگی ہی کو اپنی شاعری کی تجربہ گاہ بنایا ہے۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملاتے اور مقابلہ کرتے ہیں۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے ایسے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد، اپنی بے مائگی کے باوجود، تخلیقی سطح ہی پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ دیکھیے میر ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کرکے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں جھکتا۔ وہ انہیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنہیں بندگی خواہش ہے۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے۔ وہ آذرِ بت‌تراش کو خدا سازی پر طعنہ دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جِلا دیتی ہیں اور قابلِ دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے۔ میر کی "انا" اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شخصیت یک رخی نہیں ہونے پاتی۔ میر کا انسان روسو کا "انسان" نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ "آدمی" ہے جس میں "مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے۔"[۱۰] میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شخصیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے۔ اسی سے ان کے ہاں فکر و عمل کی جہت مقرر ہوتی ہے۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے ۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں ۔ یہ دو شعر دیکھیے ۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے :

سر کسو سے فرو نہیں آتا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنہیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک بلندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں ۔ یہی خاکی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے بارِ امانت اٹھانے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہو گیا ہے :

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے :

خدا ساز تھا آذر بت تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف یہی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں ۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے ۔۔ دل اور دلی ۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا جلوہ دیکھتے ہیں اور دلی اس تہذیب کا دل ، جو مٹ رہی ہے ۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجمان بنا دیا ۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب
پہ کچھ لطف اس اجڑے نگر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی بددماغی کے بہت سے افسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کاٹنے اور اپنے سے الگ کرکے دیکھنے کی قوت موجود ہے اسی لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں "میں" کا استعمال کم اور "ہم" کا استعمال عام ہے ۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کرکے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے ۔ میر "میں"

سے "ہم" تک ایک لمبے تجربے سے گزر کر پہنچے تھے ۔ اس تجربے سے انھوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تانیث کے فرق کو مٹا کر "ہم" کو انسان کا نمائندہ بنا دیا ۔ وہ جب اپنی بات "ہم" کے ساتھ کہتے ہیں تو میں ، آپ اور سب ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر ہماری ہی بات بیان کر رہے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
وجہِ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں
دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا
پوچھ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک
برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب، صاحبِ نظر بنے ہے

یہی صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے ۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے ۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے ۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر ، میر صاحب ، میر جی ، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں ۔ اسی لیے اکثر مقطعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ محمد تقی ، میر کو اپنے سے الگ کرکے مخاطب ہو رہے ہیں ۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں ایلیٹ نے لکھا ہے کہ "شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے ۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے . . . فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے ، الگ الگ ہوں گے ۔"[۱۱] میر کے مقطعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ محمد تقی ، میر کو اپنی ذات سے الگ کرکے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں ۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کرکے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اسی لیے اتنا انا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا۔ اب ذرا یہ چند شعر سنیے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقتاً کیا نوعیت ہے:

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی! کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو
نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچیں میر تجھ ہی سے یہ خواریاں
کیا ہوتا گر پاس اپنے اے میر کبھو وہ آ جاتے
عاشق تھے درویش تھے آخرہ بے کس بھی تھے، تنہا تھے
یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا
گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا
میر بھی کرتے بلا ہیں میر صاحب جی کبھو
جب نہ تب رونا ہی کڑھنا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل، جو مقطعوں میں کھل کر نمایاں ہوتا ہے، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انھیں دنیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے: مثلاً میر کی شاعری میں قدرتی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ ایک ایسی تصویر جو آئینے کی طرح صاف تو ہے لیکن جیسے مصور اپنے موقلم سے صفحۂ قرطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون تھوکنے لگے۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک نیا، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج میں آئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

بہار آئی ہے غنچے گل کے نکلے ہیں گلابی سے
نہال سبز جھومیں ہیں گلستاں میں شرابی سے
صد رنگ بہاراں میں اب کی جو کھلے ہیں گل
یہ لطف تب ہو ایسی رنگینی ہوا کی ہے
کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی
سرو لب جو، لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں شگوفے بھی
دیکھو جدھر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

ایسے اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجیے جو آپ کے ذہن میں آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں:

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

لفظوں سے بنی ہوئی یہ وہ منہ بولتی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے۔ یہی طرز میر ہے۔ طرز میر مختلف اجزا سے مل کر بنا ہے۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے۔ اس طرز میں عاشق میر، مجنوں میر اور شاعر میر تینوں کی آوازیں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ اس عمل سے انھوں نے اردو زبان اور اردو شاعری کو اپنی جاں کاہ محنت سے جہاں پہنچایا وہ اردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے۔

تاریخ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری کسی کلاسیکی زبان و ادب کی بنیاد پر کھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے۔ اردو شاعری کے لیے یہ کلاسیکی شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی۔ میر نے فارسی شاعری کی روایت کو تو اپنایا لیکن اردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا۔ میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اسی زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم بولتے اور سنتے ہیں۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرز میر پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا ۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گوئٹے کے ساتھ رکھ کر دیکھیے ۔ گوئٹے کے فاؤسٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بھی پوری طرح لطف اندوز ہوئے اور صاحبِ ذوق، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھنا ۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص ، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے ۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے ۔ طرز میر سادہ ہے لیکن پرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے ۔ یہ اردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میسر آ گیا ۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری کرنا آسان نہیں ۔ میر و سودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا محمد رفیع سودا کے طرز کی تقلید ہر صاحبِ فہم کر سکتا ہے ۔ یہ طرز ، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل ممتنع ہے ۔[۱۲] اس ناقابلِ تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر نشتر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے ۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

تکا نہیں پتا کہ صحیح کون سی ہے بات
دونوں نے مل کے میر ہمیں تو ڈبو دیا

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

تھا میر عجب فقیر صابر شاکر
ہم نے اس سے کبھو شکایت نہ سنی

نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت
کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

اس سادگی میں جہاں سہل ممتنع کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایجاز کے ساتھ ایسی کمال معنی خیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے کوزے میں دریا سا

جاتا ہے ۔ طرزِ میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت بن گئی ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگِ مجنوں سے عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر
کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

میرے تغیر حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوئی ہے جس میں تخلیق و تنقیدی شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ "سلیقہ" سے ظاہر کیا ہے ع "سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے" یا ع "شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں" ۔ میر اس سادگی کے لیے طرح طرح کے جتن کرتے ہیں ۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوتی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس سے شعر کا اثر معنی سے پہلے سننے یا پڑھنے والے تک پہنچ جائے ۔ میر اس عمل سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے میں آ جاتی ہے ۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اس میں کلاسیکی سلیقہ موجود ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لاشعور دونوں نے آہنگِ میر سے مل کر یہ کام اس طور پر انجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر پہنچ گئی ہے ۔ یہی کلامِ کاملین، فن کا طرۂ امتیاز ہے ۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے ۔ محاورات ایک قسم کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ محاورہ اس طور پر اس سلیقے سے پہلی بار استعمال ہوا ہے ۔ میر اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی نکھر آتی ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

مرگِ مجنوں سے عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

محاورات طرزِ میر میں رچاوٹ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، انداز کی بے ساختگی پیدا کرکے ایک نئی قسم کی سادگی کو ابھارتے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع بدائع کے استعمال سے بھی اسی سادگی کو ابھارتے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ پہلی نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انھیں کہیں استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و موزوں الفاظ اور صوتی اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں گم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسینہ اپنے حسن سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں جاتی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوبالا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر ہمیں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
نازکی اس کے لب کی کیا کہیے　　پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جائی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ انھوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتن کرنے پڑتے ہیں ۔ شعر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو شدت جذبات میں خود بخود وجود میں آ جاتا ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و جاں کاہی کے ساتھ لفظوں اور تمثالوں (Images) کی مدد لینی پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ ان کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیتا ہے ، موقع و عمل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جاتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، اُبھر آئے ۔ یہ کام

بصری تمثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے ۔ تمثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہو گا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا ۔ اسی فنی عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے ۔[١٣] میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا ۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی فنی عمل میں پوشیدہ ہے ۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا فنی مزاج ہے ۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں ۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے ۔ اس میں جو تراکیب آئی ہیں وہ فارسی سے آئی ہیں ۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے ۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہوتے ہوئے پہنچے ہیں ۔ بعض اشعار ایسے ہیں ، جن کا ذکر آگے آئے گا ، جن میں پورا کا پورا مصرع فارسی ہے اور دوسرا مصرع خالص اُردو ہے اور دونوں مصرعے دو لخت ہیں ، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے ۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اُردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا ، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتی ہیں ۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اُردو اسلوب سے ایک جان ہو گئی ہیں ۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرزِ میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے :

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ　　کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

ہائے اس زخمیِ شمشیرِ محبت کا جگر
درد کو اپنے جو ناچار چھپا رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

ہم گرم رو ہیں راہِ فنا کے شرر صفت
ایسے نہ جائیں گے کہ کوئی کھوج پا سکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹھپہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے ۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص تمثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے ۔ انھوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں اُردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کیے گزرنے کے بجائے انھوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا ۔ ان کے تصورات میں جو تنوع ملتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی تمثالوں کا ایک مخصوص دائرہ ہے ۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ''بناؤ سنگھار اور رنگینی'' سے نہیں بلکہ ''نور'' سے ہے ۔ ان کی شاعری میں چمک ، فضا ، آن بان کے تاثرات زیادہ ہیں ۔ جزئیاتی اثر سے زیادہ فضائی اثر (Atmos;heric) سے انھیں دلچسپی ہے ۔ وہ باریک بین ہیں لیکن لطیف چیز ، ایک اچانک روشنی کی طرح ، ان کے سامنے آتی ہے ۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ''کلی نے یہ سن کر تبسم کیا'' تو پھول کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی بے ثباتی بھی سمجھ میں آ جاتی ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انھیں چونکاتا ہے وہ اس کی روح کو دیکھتے ہیں اور اسے نچوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں ۔ میر کی شاعری کی نشتریت میں یہ تمثالیں بنیادی کام کرتی ہیں ۔ میر کی تصریریں دل کو تیز نشتر کی طرح کاٹ کر نکل جاتی ہیں ۔ معلوم نہیں ہوتا کہ نشتر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس کی کاٹ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ موجود ہے ۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے :

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم   جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے
نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری   کسو دن میر یونہی مر رہوں گا

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

بال و پر بھی گئے بہار کے ساتھ   اب توقع نہیں رہائی کی

جہ پتہ بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

منع گریہ نہ کر تو اے ناصح   اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر   دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھپ جائے گا ۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں ۔ ان کے اشعار پڑھ کر ہم اثر کے جادو میں ضرور آ جاتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسنِ معنی سے ہم پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں ۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے پڑھنے کی چیز ہے ۔ اسی وقت ہم اس کی مختلف تہوں ، اس کی گہرائی ، اس کی رنگا رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں ۔ اس اثر انگیزی ، اس نشتریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں ۔ کبھی میر اس راگ کو عروضی لوازمات سے پورا کر دیتے ہیں ۔ مثلاً :

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

کبھی بحر کی تال اس موسیقیت کو جنم دیتی ہے :

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ کھائے ہیں ، چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

طویل بحروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو پھیلا کر اور دھیما کر کے خوش گوار بنا دیتے ہے ۔ یہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مانوس فضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو ''جھولے''[۱۳] کا سا لطف مہیا ہو جاتا ہے ۔ ''میر نے بحر متقارب و بحر متدارک میں بجائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر (نہ صرف) اُردو کو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی نما گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انھیں بحور میں ہوتے ہیں ۔''[۱۵] میر نے یہ اور اس قسم کے تجربے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کیے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے ۔ یہ راگ چھوٹی ، درمیانی اور بڑی بحروں میں یکساں طور پر موجود ہے ۔ اس راگ میں تاشے باجے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ نیچے سروں میں دھیمی لے میں اٹھتا ہے اور ایک خاص بلندی تک پہنچتا ہے لیکن اس میں نشتریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے ۔ لفظوں اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والی آوازیں ، بحروں کا آہنگ ، قافیوں کا استعمال ، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی فضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے ۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع ''مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو'' ۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا ۔ ہم میر کو اسی راگ سے پہچانتے ہیں :

جادو کی 'پڑی پرچہ' ابیات تھا اس کا
منھ تکیے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا

کولرج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ موسیقی اس کے کردار سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجۂ کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے۔ میر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہوگئے۔ میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا:

دفتر لکھے ہیں میر نے دل کے الم کے یہ
یاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور، خدا کی طرح، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیقی نقش سے پورا ہو جائے اس کا غرور سچائی کا اظہار بن جاتا ہے۔ میر کے غرور کی بھی یہی نوعیت ہے۔ وہ اپنے سامنے اور تو اور سودا کو بھی خاطر میں نہیں لاتے اور دعویٰ کرتے ہیں:

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں
یوں ہی سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے۔ جہالت سے مطلب محض کم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ کمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے۔ سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے کم لے کر نہیں آئے تھے مگر انھوں نے اس قوت کو بے حابہ اور بے تکان استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے۔ دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام ''واہ'' ہے اور میر کا کلام ''آہ'' ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے۔

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے۔ دونوں کے اندر قوت تخیل اعلیٰ درجے کی تھی۔ دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی۔ دونوں شعر کے ڈربے ہی سانس لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں ٹھہراؤ ہے۔ ایک ایسی متانت ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔ سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ کہیں نہیں رکتی بلکہ پہاڑی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں وہ ایجاز، ارتکاز

اور توازن نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کامیابی ہر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کامیابی اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کامیابی میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی انفرادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے۔

سودا قصیدہ اور ہجو میں کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سودا خوش دل انسان ہیں۔ میر انتہائی حساس اور دردمند انسان ہیں۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں۔ مزاجوں کے اس فرق کے پیشِ نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ رہ جاتا ہے۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب متروک ہو کر محض تاریخی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے۔ رہی ہجویہ شاعری تو وہ غنائی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم رتبہ رہی ہے۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اسی طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے بلا شبہ بہتر ہیں۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے۔ سودا نے اُردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کرکے اسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و نفاست میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے۔ سودا کی شاعری کا راگ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگ میں ہجر کا کیفِ نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں ۔ ان کی جودتِ طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی ویسی ترجمانی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے ۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائڈن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں ۔ وہ اپنی قوتِ شعرگوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں ۔ ان کا شعورِ مزاح ، ان کے تخیل کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر ، شیلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے سانس کی گرمی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے ۔ ان کا مخصوص راگ ہمارے خون میں گردش کرنے لگتا ہے ۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں ۔ میر کو ہم دنیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں ۔ آج خدائے سخن میر ہیں ، سودا نہیں ہیں ۔ میر کا اثر ، سودا کے مقابلے میں ، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے ۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک ذرا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے ۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابلِ ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے :

سودا تو اس غزل کو غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میر سے استاد کی طرف — (سودا)

اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ
پھبتا ہے یہ اندازِ سخن میر کے منھ پر — (مصحفی)

مجھ ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
کون ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں — (ناسخ)

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں — (غالب)

نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب
ذوق ، یاروں نے بہت زور غزل میں مارا — (ذوق)

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفید ہے
شاگرد میرزا کا ، مقلد ہے میر کا — (حالی)

میر کا رنگ برتنا نہیں آساں اے داغ
اپنے دیواں سے ملا دیکھیے دیواں ان کا — (داغ)

ہم ہی کیا چیز جو اس طرز پہ جائیں اکبر
ناسخ و ذوق بھی جب چل نہ سکے میر کے ساتھ — (اکبر)

شعر میرے بھی ہیں پُر درد ولیکن حسرت
میر کا شیوۂ گفتار کہاں سے لاؤں — (حسرت)

میر کے آگے زور چل نہ سکا
تھے بڑے میرزا یگانہ دبنگ — (یگانہ)

یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بتائی جا سکتی ہے ۔ آئیے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا مقام ہے ۔

غزل گوئی کی روایت ، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو پہنچی ہے اور اُردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے ، میر اس روایت کے بہترین نمائندوں میں سے ایک ہیں ۔ وہ روایتِ غزل گوئی کے نہ صرف تمام تقاضے پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرتے ہیں جو میر کا اپنا انفرادی رنگ ہے ۔ اس مخصوص رنگ میں انھوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی ۔ ان کی شاعری کا رنگ سدا بہار اور دائرہ آفاقی ہے ۔ انھوں نے عشقیہ شاعری کو نفسیاتی ، اخلاقی اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور غم و الم کو کائنات کا حصہ بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں غم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں ۔ میر نے شاعری میں نثریت پیدا کرکے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے ۔ میر نے ایک ایسا طرز پیدا کیا ہے جو آج بھی اُردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی وجہ سے میر ، اثر کے اعتبار سے ، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح اپنے دور میں تھے ۔ ایلیٹ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ ہوتا ہے ۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں ۔ رومانی تنقید کے لحاظ سے ایک عظیم شاعر عظیم انفرادیت کا حامل ہوتا ہے ۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم شاعر ہیں ۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تنقید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے ۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج ہے ۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں عظیم سمجھے جاتے ہیں اور انھیں عالمی شاعر (World Poet) کہا جاتا ہے ۔ اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے ۔ سودا ، غالب اور اقبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انھیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن ، یعنی طرز ادا اور غنائیت میں ، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں ۔ غزل کی روایت کے تین عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا ۔ حافظ کی غنائی قوتوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر بھی وجد آفرینی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں ۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں ۔ میر کے ہاں سعدی کا سا فنی توازن ہے ۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کرکے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا ہمیں سعدی کے ہاں نظر آتا ہے ۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی ، آفاقیت اور زور کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم پایہ ہے ۔ مشرق میں سعدی ، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں ۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں میر ورجل ، دانتے ، چوسر ، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کمالاتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر خارجی ہے اور غزل داخلی شاعری ہے ۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے ، رومانیت کے آغاز کے ساتھ انیسویں صدی میں ابھرنا شروع ہوئے جن میں ورڈسورتھ ، کولرج ، بائرن ، شیلی ، کیٹس انگریزی کے ، ہیوگو اور بودلئیر فرانسیسی کے اور ہولڈیرن اور ہائنے جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں ۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے ۔ میر کے ہاں بودلئیر کا غم ہے ۔ ہائنے کا راگ اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں ۔ ہم پہلے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم ، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے ۔ میر اسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلئیر کی طرح اسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں ۔ میر کے کلام کی پختگی ، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح کم نہیں ہے ۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں ۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں ۔

میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا رس نچوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

کوزے میں بند کر دیا ہے ۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی ۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی ، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے ، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے :

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ نہ لیا جائے ۔ میر نے گلی کوچوں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کرکے بیک وقت دو کام کیے ۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ براہِ راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی بھٹی میں پک کر ایسی نکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہو گئی اور اس کا ارتقا تیز ہو گیا ۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آبرو و تاباں کی زبان سے کیا جائے ، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے ، تو ہمیں آبرو و تاباں کی زبان محدود اور کمچلک نظر آتی ہے اور میر کی زبان جامعیت و ہمہ گیریت کے ساتھ صاف و پُر قوت نظر آتی ہے ۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک گہرے فنی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانکنے کا احساس ہوتا ہے ۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طور پر سمویا کہ اس سے بیک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے ۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی ، غالب ، مومن اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی ۔ تخلیقی و فنی سطح پر یہ ایک بہت عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا ۔

میر کی زبان فارسی کے زیرِ اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیب اردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں ۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کرکے اردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے ۔ میر کی شاعری خالص اردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیے :

نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری ۔۔۔ کسو دن میر یوں ہی مر رہوں گا

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا تعلق فارسی عربی زبان سے ہے ۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طور سے دوسرے لفظوں کے زیرِ اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں ۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے پر دل کا جانا عجب ایک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۳ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ ــــ مصائب ، دل ، عجب ، سانحہ ــــ عربی فارسی کے ہیں ۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو روزمرہ کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور سانحہ خواص بولتے ہیں ۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور سانحہ کے معنی معلوم ہوئے بغیر ہی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں ۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہو گئے ہیں ۔ میر کا ایک اور شعر دیکھیے :

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، خیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ ۔ یہاں اُردو زبان کی وہ صورت وجود میں آئی ہے جسے ہم خالص اُردو کہتے ہیں ۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے ۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں کامیابیوں اور ناکامیوں کو الگ الگ کرنا مشکل ہے ۔ میر ناکامیوں سے کامیابیوں کی طرف بڑھے ہیں ۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں ۔ ان کا پست ان کے بلند سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کرکے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں ۔ دانتے نے لکھا ہے کہ "بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں ۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو ۔"[۱۹۸] میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے ۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں ۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں پورے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہو گیا ۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں نشتریت اور ضرب المثل بننے کی قوت پیدا ہو گئی ۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھیے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ یوں تو مجنوں کے بھی چچا ہیں ہم

چوٹٹے دل کے ہیں بتاں مشہور بس یہی اعتبار رکھتے ہیں

خرابی کچھ نہ پوچھو ملکتِ دل کی عمارت کی
غموں نے آج کل سنیو وہ آبادی ہی غارت کی

کہنے لگا نہ واہی تک اتنا کیوں ہوا ہے مڑی اسم جا بھی
ہمیں غش آ گیا تھا وہ بدن دیکھ بڑی کلول لل ہے جان بر ہے

نہ پوچھ کچھ اسیر لسرسا بھیے کی کیفیت
کہوں تو دختر رز کی تلاش جل جاوے

مطلب کو تو پہنچتے نہیں اندھے کے سے طور
ہم مارتے پھرتے ہیں یونہی لپٹے لوٹیے

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسجد

میر ہر قسم کے لفظوں ، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرنے سے نہیں ڈرتے ۔ کامیابی ناکامی کا پتا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے ۔ یہاں بھی وہ عام زبان کو تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ ان کا لہجہ اور طرزِ بیان بھی موجود ہے ۔ ایسے تجربے میں جہاں وہ کامیاب ہوئے ہیں تو ایسے کامیاب ہیں کہ ان کا شعر جادو اثر ہو کر ہماری زبان کا حصہ بن جاتا ہے ۔ یہی وہ دوسری صورت ہے جہاں میر میر بن جاتے ہیں ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر پھر ملیں گے اگر خدا لایا
میر صاحب زمانہ نازک ہے دونوں ہاتھوں سے تھامیے دستار
شکوۂ آبلہ ابھی سے میر ہے پیارے ہنوز دلی دور
ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے
بہت سعی کریئے تو مر رہیے میر بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

حدیث زلف دراز اس کے منہ کی بات بڑی
کبھو کے دن ہیں بڑے ہاں کبھو کی رات بڑی

پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں
اس عاشقی میں عزتِ سادات بھی گئی

یہاں عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی شائستگی میں ڈھل گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابلِ قبول ہے ۔ اس تخلیقی عمل نے زبان کے اندر اثرِ بیان کی وہ قوت پیدا کر دی کہ وہ زبان ، جو آرزو کے دور میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلنا سیکھ رہی تھی ، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی ۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیردارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی توڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا ۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور کو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے ۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا ۔ آبرو و ناجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ ایہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا انجھو ، سجن ، پریتم ، پریت ، ادھ ، موہن ، درپن ، درس ، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے ۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں ۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے ۔ یہی ان کا معیار تھا ۔ ع ''آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زبان کے بیچ'' ۔ اسی معیار کے پیشِ نظر متعدد ہندی و پراکرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں ، مثلاً لداں ، موند ، مندے ، ٹنک ، نگر ، لپٹ ، موئے ، سمرن ، منکا ، پران ، کسالا ، سمیں اور پون ، وسواس ، لہنت ، گون ، جھجر ، بھسنت ، سدھ ، بجن ، مندیل ، ٹک ، لھوڑ ، چتیرے ، دھیر ، اچرج ، سانجھ ، بھبھک ، کلمب ، پرپکھا ، بھکو ، ڈانگ وغیرہ ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہو گئے ۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے ۔ دیوان دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوان ششم تک یہ تعداد اور کم ہو جاتی ہے ۔

میر کے ہاں یہی صورت فارسی تراکیب کے ساتھ ہے ۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوان ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے ۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہو گئے ہیں ۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آتی ہیں ، اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں ۔ خالص اردو میں اضافت نہیں ہے ۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اضافت سے جوڑ کر مرکب شکلیں بناتے ہیں ۔ اضافت کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ''کا ، کی ، کے'' کے استعمال سے جو طوالت اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اضافت سے برجستگی میں بدل جاتا ہے ۔ اسی لیے فارسی اضافت اردو نظم و نثر کا ایک جزو بن گئی ہے ۔ میر کے ہاں فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں ۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آئی

ہیں اور دوسری وہ تراکیب جنھیں میر نے اپنے باطن کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے ۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرنے کے لیے ہم یہاں میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

''کشتۂ ستم ۔ برنگِ سبزۂ نورستہ ۔ پامالِ صد جفا ۔ سبزۂ بیگانہ ۔ صد خانماں خراب ۔ ناوکِ بے خطا ۔ کشتگانِ عشق ۔ رہروانِ راہِ فنا ۔ بے خودانِ محفلِ تصویر ۔ سنگ گرانِ عشق ۔ صیدِ ناتواں ۔ نمکِ مرغِ کباب ۔ طائرِ رنگِ حنا ۔ دیدۂ حیرانِ تماشائی ۔ طائرِ سدرہ ۔ سرنشینِ رہِ بے خانہ ۔ چشمِ پشت پا ۔ شعلۂ پر پیچ و تاب ۔ خاک افتادۂ ویرانہ ۔ عہدِ وفائے گل ۔ صفحۂ ہستی ۔ جریدۂ عالم ۔ سعیِ طوفِ حرم ۔ طائرِ پریدہ ۔ مرغِ گرفتار ۔ آوازِ دلِ خراش ۔ دیدۂ خونبار ۔ دیدۂ بے اختیار ۔ چشمِ گریہ ناک ۔ گدائے کوئے محبت ۔ اسیرانِ بلا ۔ سجادۂ بے تہ ۔ گردنِ مینائے شراب ۔ حیرانیِ دیدار ۔ جلوہ گہِ یار ۔ گیسوئے مشک بو ۔ صفحۂ خاطر ۔ نوگرفتارِ دامِ زلف ۔ سرِ پرشور ۔ داخلِ خدامِ ادب ۔ دلِ خانہ خراب ۔ دامنِ گلچینِ چمن ۔ پسِ دیوارِ گلشن ۔ شامِ شبِ وصال ۔ حسرتِ وصل ۔ خیالِ رخِ دوست ۔ بسیاریِ الم ۔ ذوقِ جراحت ۔ لطفِ قبائے تنگ ۔ آتشِ سوزانِ عشق ۔ زبان گہِ وفا ۔ خنجرِ بیداد ۔ حجابِ رخِ دلدار ۔ زرِ داغِ دل ۔ سیرِ سرِ کوچہ و بازار ۔ گردونِ تنگ حوصلہ ۔ مرغانِ گرفتارِ چمن ۔ مردنِ دشوار ۔ دانۂ اشک ۔ منقارِ زیرِ پر ۔ شمعِ آخرِ شب ۔ آتشِ گل ۔ مالشِ لطفِ پا ۔ مردنِ دشوارِ رفتگان ۔ تکلیفِ باغ ۔ تہِ تیغِ ستم ۔ حرفِ شکوہِ وصلِ یار ۔ چراغِ زیرِ داماں ۔ غافلانِ دہر ۔ چشمکِ گل ۔ میلانِ دلربا وغیرہ وغیرہ ۔''

یہ تراکیب میر کے کلام میں اردو اسلوب کا حصہ بن کر آتی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طور پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اردو ۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوبِ شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرے ہیں کہ اگر انھیں کلامِ غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

داغِ فراق و حسرتِ وصل ، آرزوئے شوق
سب ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

گرمیٔ عشق مانعِ نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا
اشکِ تر ، قطرۂ خوں ، لختِ جگر ، پارۂ دل
ایک سے ایک عدو آنکھ سے بہتر نکلا
کاوِ کاوِ مژۂ یار و دلِ زار و نزار
گتھ گئے ایسے شتابی کہ چھڑایا نہ گیا
چشم سفید و اشک سرخ آہ دلِ حزیں ہے یاں
شیشہ نہیں ہے مے نہیں ابر نہیں ہوا نہیں
دردِ دل ، زخمِ جگر ، کلفتِ غم ، داغِ فراق
آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کیا کچھ
غمِ فراق ہے دنبالہ گرد عیش وصال
فقط مزا ہی نہیں عشق میں بلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی پن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ یہ بھی میر کا ایک تجربہ تھا ۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگِ میر کہتے ہیں ۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے ۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا ، جن کی مثالیں ہم پہلے کسی باب میں دے آئے ہیں ، وہاں بہت سے محاورات اور فارسی مصدروں کو بھی مرکب مصدروں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے ۔ مثلاً :

ع آج تاج شہ نہ سر کو فرو لاوں تیرے بس (ص ۳۰)
ع شاید نون میر کسی کو اہل عشق سے میں (ص ۱۰۳)
ع آتی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کریں گے (ص ۲۳۰)
ع دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا (ص ۵۰۹)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہو گئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں ۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں :

(۱) میر سے پہلے ''کبھی'' کے لیے کدھیں ، کدھی ، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے ۔ پہلی بار مضمون اور تابی کے ہاں ''کبھو'' کا لفظ ملتا ہے ۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جسے میر نے دیوانِ اول سے لے کر دیوان ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

ع میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا (دیوان اول)
ع تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں (دیوانِ سوم)
ع جو یاں سے اٹھ گئے ہیں وے پھر کبھو نہ آئے (دیوان ششم)

آج اس لفظ نے ''کبھی'' کی شکل اختیار کر لی ہے ۔

(۲) یہی صورت لفظ ''کسو'' کے ساتھ ہے ۔ یہ بھی مسلسل دیوان اول سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع ناداں یہاں کسو کا کسو کو بھی غم ہوا (دیوان اول)
ع کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ (دیوان سوم)
ع کسو سے دل ہمارا پھر لگا ہے (دیوان ششم)

(۳) میر ''تئیں'' کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں ۔ آج بھی کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے ۔ میر کے زمانے میں یہ مستند تھا اور فصحا اسے استعمال کرتے تھے :

ع پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں (دیوان اول)
ع کب تک تظلم آہ بھلا مرگ کے تئیں (دیوان اول)
ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)
ع اب تو تیرے تئیں قرار ہوا (دیوان اول)
ع ہجر کی شب کو یاں تئیں تڑپھا (دیوان سوم)
ع ہوتا ہے دو پہر کے تئیں سر پر آفتاب (دیوان ششم)

(۴) میر کے ہاں ایدھر ، اودھر ، کدھر ، کیدھر ، جدھر اور اُدھر ، اودھر سب استعمال ہوئے ہیں ۔ انشاء اللہ خان نے لکھا ہے کہ ''شہر قدیم کے رہنے والے ادھر کو ایدھر ، ادھر کو اودھر ، کدھر کو کیدھر کہتے ہیں ۔''[۱۴۷] آج صرف ادھر ، اُدھر استعمال ہوتا ہے اور جدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں جدھر اب بھی عام ہے :

ع نام اس کا لیا ادھر اودھر (دیوان اول)
ع دل ہے جدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوان سوم)
ع ہم دل جلوں کی خاک جہاں میں کدھر نہیں
ع اب کبھو اس شہرِ ناپرساں سے کیدھر جائیے (دیوان اول)

ع خوبی و رعنائی اُدھر بدحالی و خواری اِدھر (دیوان ششم)
ع ان نے راہ اب نکالی ایدھر اس کا گزار نہیں (دیوان ششم)

(۵) ''گونیا'' کا استعمال دیوانِ اول میں ملتا ہے لیکن دیوان ششم میں یہ ''گویا'' کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گونیا جنس ناروا ہیں ہم (دیوان اول)
ع گونیا بابِ اجابت بجر میں تیغا ہوا (دیوان اول)
ع تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میر گویا (دیوان ششم)
ع میر گویا کہ وے جہاں سے گئے (دیوان ششم)

(۶) ''ٹک'' کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک ملتا ہے۔ یہ لفظ اب متروک ہے۔

ع ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
ع کر حال میر پر بھی ٹک التفات شاہا (دیوان ششم)

(۷) ''کنے'' کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے۔ دکنی اردو اور دلی کے گلی کوچوں میں آج بھی سننے میں آتا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ ٹک بھی اس کنے اس تن رہا نہیں جاتا (دیوان اول)

(۸) میر ''لوہو'' بھی استعمال کرتے ہیں اور لہو بھی۔ آج ''لہو'' مروج ہے لیکن جدید شاعری میں اب ''لوہو'' پھر نظر آنے لگا ہے۔

ع چاک ہوا دل ٹکڑے جگر ہے لوہو رونے آنکھوں سے
(دیوان چہارم)
ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (دیوان اول)

(۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

وونہیں ع گل کو بھی میری خاک پہ وونہیں لگائیے
ووں ع یوں بھی مشکل ہے ووں بھی مشکل ہے
تب تک ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب تک تب تک میں ہی سرد ہوا
ع شوخ چشمی تری پردے میں ہے جب تک تب تک
تب سے ع دل پھر چھپا بدن میں تب سے سارا تن جلا
جہاں کا تہاں ع حیرت سے آفتاب جہاں کا تہاں رہا

تس ع اک بیمار جدائی ہوں میں آپھی تس پہ
جس تس ع منہ لگا ہی کرے ہے جس تس کا
واں ع دی آگ رنگِ گل نے واں اے صبا چمن کو
کاہے کو ع بے تاب و تواں یوں میں کاہے کو تلف ہوتا
کاہے کے ع مانند شمع مجھ کو کاہے کے تئیں جلایا
تلہ ع ہو اس سے جہاں سیاہ تلہ بھی
زور ع دل نے اب زور بے قرار کیا
ع میر شاعر بھی زور کوئی تھا
اُبر ع شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جیتے ابر
عجب ع دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا

(۱۰) ہائے مخلوط (ھ) کا استعمال ''قدیم اردو'' میں کثرت سے ملتا ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو گئی۔ میر کے ہاں ہونٹھ۔ سناہٹا۔ جھوٹھ۔ بھل (بل)۔ بھیکھ (بھیک)۔ بچھلکا (چھلکا)۔ تڑپھا (تڑپا) میں ہائے مخلوط ملتی ہے مثلاً :

ع ٹک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے (دیوان اول)
ع اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹھوں کی لالی کا (دیوان ششم)
ع انھیں سناہٹوں میں جی چلا تھا (دیوان ششم)
ع رہِ طلب میں گرے ہوتے سر کے بھل ہم بھی (دیوان اول)
ع دل میں آج بھیکھ بھی ملتی نہیں انھیں (دیوان اول)
ع کن نے لیا ہے تم سے بچھلکا کہ داد دو (دیوان اول)
ع تڑپھنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے (دیوان اول)
ع جھوٹھ اس کا نشاں نہ دو یارو (دیوان ششم)

دیوان اول میں ہائے مخلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں کم ہو گیا ہے۔

(۱۱) ''تا'' کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ ''تا'' اب اس طرح استعمال نہیں ہوتا :

ع تا بروح الامیں شکار ہوا (دیوان اول)
ع ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں (دیوان اول)
ع اک قطرہ آب تا میں اس آگ کو بجھاؤں (دیوان اول)
ع سجدہ کی ہم نے اللہ کے تا صورت (دیوان سوم)

(١٢) علامتِ فاعل "نے" کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شعری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوان ششم تک ملتی ہے لیکن دیوان پنجم و ششم میں "نے" کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ "نے" موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن "نے" محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے:

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب کیا (دیوان اول)

ع اچھے کچھ آثار نہ تھے میں اس بیمار کو دیکھا ہے
(دیوان سوم)

ع دہر میں پستی بلندی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوان ششم)

(١٣) میر کے ہاں زمانۂ حال کے برخلاف بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فرق ہے۔ مثلاً:

جان (مذکر) ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا
(دیوان اول)

سیر (مذکر) ع کل میر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر
(دیوان اول)

بلبل (مذکر) ع گل و بلبل بہار میں دیکھا (دیوان اول)

شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوان اول)

قلم (مونث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو سو سو خط لکھا ہوگا
(دیوان اول)

(١٤) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں:

"وں" لگا کر ع دیکھا نہ اسے دور سے بھی منتظروں نے
(دیوان اول)

ع ہے اس کے حرف زیرلبی کا سبھوں میں ذکر
(دیوان اول)

ع کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی
(دیوان اول)

ع قصر و مکان و منزل ایکوں کو سب جگہ ہے
(دیوان سوم)

"اں" لگا کر ع یہ کیاری ان دلوں دوستاں مژہ جس کے غم میں ہے خوں چکاں

"لی" کی جمع "لیاں"

ع جفائیں دیکھ لیاں بے وفائیاں دیکھیں (دیوان اول)

"کی" کی جمع "کیاں"

ع اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت ادائیں (دیوان اول)

میر جہاں بے لطف سے "بے لطفیاں" بناتے ہیں وہاں پیارا سے پیاریاں، گزرتی سے گزرتیاں، ساری سے ساریاں، باری سے باریاں، مائی سے مائیاں، جاتی سے جاتیاں، ملی سے ملیاں، ہلی سے ہلیاں وغیرہ بناتے ہیں۔ یہ صورت صفت، ضمیر، فعل، حرف سب میں ملتی ہے:

ع مدت رہیں گی یاد یہ باتیں پیاریاں (دیوان اول)

ع روئے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں ساریاں (دیون اول)

ع جاں کاہیاں ہماری بہت سہل جاتیاں (دیوان اول)

قدیم اُردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو فعل بھی جمع لاتے تھے۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آبرو، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج کر آئے ہیں۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر کے ہاں بھی ملتی ہے:

ع عاشقوں میں برچھیاں چلوائیاں (دیوان اول)

ع ان نے باتیں ہی ہمیں بتلائیاں (دیوان اول)

ع پلکیں جھکا لیاں ہیں آنکھیں چرا لیاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں، التفات کی جمع التفاتیں، لہند کی لہندوں، طرز کی طرزوں، غم زدہ کی غم زدے، بد وضع کی بد وضعیں، آوارہ کی آوروگوں، مزار کی مزاریں، کنارہ کی کناریں، اللوہکیں کی اللوہکیتوں وغیرہ ملتی ہیں۔

(١٥) میر عربی فارسی اسما کے آخر میں "ی" لگا کر دو کام لیتے ہیں۔ ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے صفت بنا لیتے ہیں۔ قدیم اُردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا۔ اس دور کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج کر آئے ہیں۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں:

سفری = مسافر ع اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوان اول)
زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں
(دیوان اول)
تلاشی = متلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا تو کدھر جائے
(دیوان اول)
ع حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا (دیوان اول)
ع نازکی اس کے لب کی کیا کہیے (دیوان اول)
ع جو ہو اختیاری تو اودھر نہ جائیے
(دیوان سوم)

ان کے علاوہ خطرناکی ، ہلاکی ، آزادگی ، بے خوارگی ، عیارگی وغیرہ بھی ملتے ہیں۔

(۱۶) قدیم اُردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے جوڑ دیتے تھے ۔ میر کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے لیکن میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو وعطف اور علامت اضافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک رائج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور اختصار کے ساتھ وسعت بیان کو مجروح کیا ہے[۱۸] میر کے ہاں وعطف اور اضافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

وعطف ع لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا (دیوان اول)
ع اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں (دیوان اول)
ع ہیں کا خویش و بھائی میر کثرار کہتے ہیں (دیوان اول)
ع کوئی اخلاص و پیار رہتا ہے (دیوان اول)
اضافت ع اس طفلِ ناسمجھ کو کہاں تک پڑھائیے (دیوان اول)

(۱۷) ضمائر کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب "وہ" کی جمع غائب "وے" ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوان اول سے دیوان ششم تک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع موقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں (دیوان اول)
ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوان ششم)

اور دوسری صورتیں یہ ہیں :

ان نے ع چھوڑا وفا کو ان نے مروت کو کیا ہوا
(دیوان اول)
ع نہ سیدھی طرح سے ان نے مرا سلام لیا
(دیوان اول)
انھوں کا ع نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے انھوں کا
(دیوان اول)
تیں (تو) ع تیں آہ عشق بازی چوپڑ عجب بچھائی
(دیوان اول)
کن نے ع نہ جانا تجھ سے یہ کن نے کہا تھا (دیوان ششم)
انھوں میں ع انھوں میں جو کہ ترے محو سجدہ رہتے ہیں
(دیوان اول)
انھوں سے ع خار و خس الجھے ہیں آنھی بحث انھوں سے کیا رکھیں (دیوان چہارم)
یہ کی جمع یے ع برق و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں یے
(دیوان سوم)
مجھ بجائے میرے ع ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے مجھ پاس
(دیوان اول)
ع سنتے ہو ٹک سنو کہ پھر مجھ بعد (دیوان اول)
تمھیں بجائے تمھارے لیے ع تلوار مارنا تو تمھیں کھیل ہے ولے
(دیوان اول)
کاہے کو ع بے تاب و تواں یوں میں کاہے کو تلف ہوتا
(دیوان اول)
جو اور سو کا استعمال ع جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اُٹھائے ہیں (دیوان اول)

ان کے علاوہ ضمیر کے استعمال کی ساری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔ ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں۔

(۱۸) قدیم اُردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی ، فارسی ، ہندی الفاظ کے ساتھ "پن" یا "پنا" یا "ہارا" کے لاحقے سے اسم فاعل بنا لیتے تھے۔ مثلاً ایک پنا (وحدت کے لیے) ، دو پنا (دوئی کے لیے) ، آدمی پنا (آدمیت کے لیے) ۔ یا "ہار" لگا کر جیسے دینہار (دینے والا) ،

کہنہار (کہنے والا) ، سن ہار (سننے والا) وغیرہ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں راغ تھے ۔ انشاء اللہ خاں انشا نے لکھا ہے کہ پرانے دلی والے "جانے والا" کی جگہ "جانے ہار" بولتے ہیں ۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے نئے شہر والے بھی بولتے ہیں ۔"[۱۹۹] میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے عیار ہن نے میرے تئیں (دیوان اول)

ع دبلے اپنے سے تن میں مرے جان ہی نہیں (دیوان اول)

ع اک شور ہی رہا ہے دیوان پن میں اپنے (دیوان سوم)

ع بیٹھ جا چلنے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)

(۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و متعلقاتِ فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے ۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف انشا نے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "میر محمد تقی صاحب باوجود لہجۂ اکبر آباد و شمولِ الفاظِ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مستقر الخلافہ ۔"[۲۰۰] میر کے لہجے میں جو لوچ اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے ۔ میر کے افعال پر بھی یہ اثر واضح ہے ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

ماضی مطلق ع اس کی کاکل کی پہیلی کہو تم بوجھے میر
(دیوان سوم)

فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
(دیوان اول)

ع اس نرگس مستانہ کو کر یاد کُڑھوں ہوں
(دیوان سوم)

ع آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
(دیوان اول)

ع دن جی کے الجھنے سے ہی جھگڑے میں کٹے ہے
(دیوان سوم)

ع یوں منا چاہے کہ کرتا ہے سفر کا عزم جزم
(دیوان اول)

ع انھوں پھر لگا ہی پھرے ہے تمھارے ساتھ
(دیوان اول)

فعل حال استمراری ع حکمت ہے کچھ جو گردوں یکساں پھرا کرے ہے
(دیوان اول)

"کا" "کی" ع سید پسر وہ پیارا ہے گا امام بانکا (دیوان اول)

زائد ہے ع اس ظلم پیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی
(دیوان اول)

فعل امر ع یا تو بیگانے ہی رہیے ہوجیے یا آشنا
(دیوان اول)

ع بارے ضعف کی حالت سے دل قوی رکھیو
(دیوان اول)

ع ٹک داد مری اہلِ محلہ سے چاہیو (دیوان اول)

مضارع ع خانہ خراب پوچھو اس دل کی چاہ کا
(دیوان اول)

فعل مستقبل ع دیکھ لیویں گے غیر کو تجھ پاس (دیوان اول)

ع مر ہی جاویں گے بہت ہجر میں ناشاد رہے
(دیوان اول)

ع دل ڈھانے کو جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا
(دیوان اول)

فعل ماضی شرطی ع کر دے ہے جس کا لاگئے ہی وار ایک دو
(دیوان اول)

(۲۰) میر نے شرم سے شرمانا اور چاہی سے چاہنا مصادر کی شکلیں بھی استعمال کی ہیں :

ع صبح جو ہم بھی جا نکلے تو دیکھ کے کیا فرمانے ہیں
(دیوان دوم)

ع لگ کر گلے سے میرے انگڑائی لے جاہا (دیوان ششم)

میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں ۔ میر کو پورے طور سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے ۔ غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعاروں کی زبان میں چھپ کر آئی ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ کُھل کر ہوا ہے۔ اب تک میر کی ۳۷ مثنویاں سامنے آ چکی ہیں جن میں سے ۳۳ مثنویاں کلیاتِ میر مرتبہ عبدالباری آسی[۲۱] میں ہیں اور تین مثنویاں ــــ جوان و عروس ، در مبارکبادی کتخدائی بشن سنگھ پسر خورد راجہ ناگرمل اور مور نامہ ــــ ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلیاتِ میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں۔[۲۲] میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(الف) عشقیہ : (۱) خواب و خیال۔ (۲) شعلۂ شوق۔ (۳) دریائے عشق۔ (۴) معاملاتِ عشق۔ (۵) جوشِ عشق۔ (۶) اعجازِ عشق۔ (۷) حکایتِ عشق۔ (مثنوی افغان پسر)[۲۳]۔ (۸) مور نامہ۔ (۹) جوان و عروس۔

(ب) واقعاتی : (۱) در بیانِ مرغ بازان۔ (۲) در بیان کتخدائی آصف الدولہ بہادر۔ (۳) در جشن ہولی و کتخدائی۔ (۴) مثنوی کتخدائی بشن سنگھ۔ (۵) کپی کا بچہ۔ (۶) موہنی بلی۔ (۷) مرثیۂ خروس۔ (۸) در بیانِ ہولی[۲۴]۔ (۹) لسنگ نامہ۔ (۱۰) ساقی نامہ۔ (۱۱) جنگ نامہ[۲۵]۔ (۱۲) شکار نامہ۔ (۱۳) شکار نامہ۔

(ج) مدحیہ : (۱) در تعریف سگ و گربہ۔ (۲) در تعریف بز[۲۶]۔ (۳) در تعریف آغا رشید وطواط۔

(د) ہجویہ : در ہجوِ خانۂ خود۔ (۲) در ہجو خانۂ خود کہ بہ سببِ شدت باراں خراب شدہ بود۔ (۳) در مذمت برشگال (۴) در ہجو نا اہل۔ (۵) در ہجو شخصے ہیچمداں۔ (۶) تنبیہ الجہال۔ (۷) اژدر نامہ (اجگر نامہ)۔ (۸) در ہجو اکول۔ (۹) در مذمتِ دنیا۔ (۱۰) در بیانِ کذب۔ (۱۱) ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں اُلسے تمام داشت۔ (۱۲) در مذمت آئینہ دار۔

میر کا کمالِ شاعری بنیادی طور پر صنف غزل میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسری اصنافِ سخن پر بھی میر کے اسی مزاجِ غزل کی چھاپ ہے ، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اُردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں۔ مثنوی ایک ایسی صنف

سخن ہے جس میں دوسری اصناف حسبِ ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مثنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے۔ میر کی مثنویات کی یہی کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔ میر کسی بھی صنف سخن میں طبع آزمائی کر رہے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ ان کی مثنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقیہ مثنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کی عشقیہ مثنویوں کی تعداد ۹ ہے۔ ان میں سے تین مثنویوں ــــ خواب و خیال جوشِ عشق اور معاملاتِ عشق ــــ میں آپ بیتی بیان کی گئی ہے اور باقی چھ مثنویوں میں جگ بیتی ہے لیکن جگ بیتی میں بھی ، جہاں تک احساس و جذبہ کا تعلق ہے ، میر کی شخصیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔

مثنوی "خواب و خیال" میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاند میں نظر آتی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب "خواب و خیال" بن گئی ہے۔ یہ کوئی ان کی عزیز رشتے دار تھی اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھی۔ یہ تاثر نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

ہم وے ہرچند کہ ہم خانہ ہیں دونوں لیکن
روشِ عاشق و معشوق جدا رہتے ہیں
نکہتِ عاشق و معشوق کے رنگ
جدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی "خواب و خیال" میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقدر انھیں اکبر آباد سے دلی کھینچ لایا تو جذبات پر قابو پانے کی کوشش میں انھیں جنون ہوگیا۔ اس جنون کا ذکر انھوں نے "ذکر میر"[۲۷] میں بھی کیا ہے لیکن وہاں انھوں نے اسے خان آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ "خواب و خیال" میں ع "جگر رخصتانے میں رخصت ہوا" لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنون کا باعث بھی عشق تھا ع "مجھے رکتے رکتے جنون ہوگیا۔" "ذکر میر" میں "از صحبتم احتراز" اور "مردم از من گریزاں"[۲۸] کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خان آرزو اور اہلِ خانہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ارطِ الدوہ سے سب گریہ ناک تھے :

رہی لکھ جاں میرے احباب کو   اڑا دیویں سب گھر کے اسباب کو

ہوئے یاس کوئی تفاوت سے ہو | سراسیمہ کوئی عہدت سے ہو
کوئی فرطِ اندوہ سے گریہ ناک | گریباں کسو کا مرے غم سے چاک

میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات خان آرزو سے کشیدہ نہیں ہوئے تھے جس کا ثبوت "نکاتِ الشعرا" میں خان آرزو کا ترجمہ اور "استاد و پیر و مرشدِ بندہ" کے الفاظ ہیں۔ مثنوی "خواب و خیال" میں میر کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل گیا ہے۔ اس میں عشق کی کیفیت کا اتنا پُر درد بیان ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس کو نہیں پہنچتی۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں عموماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی پرکیف تصویر سامنے آتی ہے جو پڑھنے والے کو بھی اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہے۔ یہاں بیان میں وہ ربط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے فنی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور پُر اثر ہے۔ یہ مثنوی نہ صرف سوانحِ میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔ اس مثنوی میں میر کے اس جذبۂ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری عشقیہ شاعری پر حاوی ہے۔

مثنوی "جوشِ عشق" میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک مہجور عاشق کے جذبات کی سچی تصویر بن گئی ہے۔ اس میں گہرے درد، کھوئی کھوئی سی فضا، دم گھٹنے کی سی کیفیت، حسرت و یاس کا عالم، یادِ محبوب میں عاشق کی بے قراری اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بحر، جو میر نے اس مثنوی میں استعمال کی ہے، اس اثر کو مثنوی خواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی۔

"معاملاتِ عشق" میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے۔ مثنوی کے پہلے حصے میں عشق کی تعریف کرکے میر نے پہلے عشق کا ایک بھرپور

تصور پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے ملا دیا ہے۔ اس مثنوی میں سات "معاملات" بیان کیے گئے ہیں جن سے اس عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخری "معاملے" میں وصلِ محبوب کا مژدہ بھی سنا دیا ہے:

بارے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط | ہو سکا پھر نہ دو طرف سے ضبط
ایک دن ہم وے متصل بیٹھے | اپنے دل خواہ دونوں مل بیٹھے
شوق کا سب کہا قبول ہوا | یعنی مقصودِ دل حصول ہوا
واسطے جس کے تھا میں آوارہ | ہاتھ آئی مرے وہ مہ پارہ
کچھ کھیے دست دی ہم آغوشی | ہمسری، ہم کناری، ہم دوشی

عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے۔ یہ واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دعا ع "وصل اس کا خدا نصیب کرے" قبول ہوئی ہے۔ لیکن وصل کے بعد ہجر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ابتدائے عشق یعنی ع "دل جگر سے گزر گئی وہ نگاہ" سے لے کر انتہا ع "یعنی مقصودِ دل حصول ہوا" تک سارا سفر بیان کیا ہے۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے۔ یہ مثنوی عشق کی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اسی طرح دہرائی جاتی رہے گی۔ اس مثنوی کی فضا میں گھٹن کے بجائے شگفتگی ہے، حسرت و الم کے بجائے ناز و نیاز کی سرخوشی ہے، حتیٰ کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ ڈھا دینے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کی دوسری عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور "معاملاتِ عشق" میں یہ ربط اتنا گہرا ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقیہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے کے معروف قصوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ "شعلۂ عشق" اور "دریائے عشق" میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں۔ "شعلۂ عشق" کا اصل نام "شعلۂ شوق" تھا۔ فورٹ ولیم کالج کے مطبوعہ "کلیاتِ میر" میں بھی اس کا نام "شعلۂ شوق"[۲۹] ہی درج ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں "کلیاتِ میر" مرتب کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے اس میں "شوق" کے بجائے "عشق" کر دیا۔[۳۰] قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ "میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین فقیر دہلوی کی ایک مثنوی 'شعلۂ شوق' سے قبل نظم ہو چکا تھا۔[۳۱] فقیر دہلوی کی اس فارسی مثنوی میں، جس کا تاریخی نام "تصویر محبت" (۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع) ہے، ہیرو کا نام رام چند ہے۔ باقی قصہ وہی ہے جو میر کی مثنوی "شعلۂ عشق" میں ملتا ہے۔"[۳۲] یہی مثنوی میر کی مثنوی کا ماخذ ہے۔ شوق نیموی نے "یادگار وطن"[۳۳] میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ، جو فرضی نہیں اصل ہے، عظیم آباد میں پیش آیا تھا۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے۔ شوق نیموی نے اپنی مثنوی "سوز و گداز" میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد فقیر دہلوی کی مثنوی "تصویر محبت" پر رکھی ہے۔

مثنوی "شعلۂ شوق" کے شروع میں میر نے ۲۲ اشعار میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ پٹنہ میں ایک خوش اندام نوجوان پرس رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی۔ اس کا ایک عاشق تھا جو پرس رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ جب پرس رام کی شادی ہو گئی تو میاں بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے۔ ایک دن فرصت پا کر جب پرس رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت گلا کیا۔ پرس رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بری خبر اسے جھوٹوں بھی سنا دے تو وہ جان دے دے۔ یہ سن کر عاشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا مکر مشہور ہے:

وفا کن نے ان ناقصوں میں سے کی　　　موا شوہر کس کا کہ وہ پھر نہ جی
جہاں میں قریب ان کا مشہور ہے　　　زبانوں پہ مکر ان کا مذکور ہے

پرس رام کی بیوی کی وفا کا امتحان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ پرس رام نہاتے ہوئے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنتے ہی آہ سرد کھینچی، زمین پر گری اور مر گئی۔ وہ شخص واپس آیا اور پرس رام کو اس سانحے کی اطلاع دی۔ بے خود و بے حواس ہو کر پرس رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا۔ لیکن اب کیا ہو سکتا تھا۔ دریا پر لے جا کر اس کا کیریا کرم کیا۔ اس کے بعد پرس رام کی حالت بھی غیر ہو گئی۔ صبر و ہوش جاتے رہے۔ بے قراری و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا۔ پرس رام کی وہی حالت ہو گئی جو میر کی اس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دلی آ کر مجنون ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی "خواب و خیال" کے اس شعر میں کیا تھا:

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا　　　مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

پرس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے:

جگر غم میں یک لخت خوں ہو گیا　　　رکا دل کہ آخر جنوں ہو گیا

اسی عالم جنون میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا۔ قریب ہی ایک مچھیرا رہتا تھا۔ پرس رام نے سنا کہ مچھیرے کی بیوی کہہ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا۔ ہمارے ہاں تو اب کھانے کو بھی کچھ نہیں رہا۔ مچھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دستی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کرے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک "شعلۂ تند، پر پیچ و تاب" آسمان سے اترتا ہے۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع "کہے ہے پرس رام تو ہے کہاں"۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا۔ پرس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں سیر کو چلیں گے۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہوتے ہی دریا کی طرف چل دیے۔ راستے میں پرس رام نے کہا کہ یہاں ایک مچھیرا رہتا ہے۔ وہ دریا سے واقف ہے۔ رات کا وقت ہے۔ اسے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو پرس رام نے مچھیرے سے پوچھا کہ وہ "شعلۂ سرکش" کہاں آتا ہے؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ شعلہ نمودار ہوا اور تڑپ کر:

پکارا کہاں ہے پرس رام تو　　　محبت کا ٹک دیکھ انجام تو

پرس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا۔ کشتی سے دریا میں اترا اور یوں مخاطب ہوا:

کہ میں ہوں پرس رام خانہ خراب　　　مرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب

کچھ شعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ پرس رام شعلے کی طرف بڑھا، یہاں تک کہ دونوں گرم جوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے بغل گیر ہو گئے۔ کچھ دیر وہ شعلہ بھڑک کر جلتا رہا۔ پھر ادھر ادھر چلنے لگا۔ پھر ہاؤ میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ پرس رام نہیں ہے۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود۔

جھبوے نے کہا اس نے برس رام کو شعلے کی طرف جاتے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور شعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے :

بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے   بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
فسانوں سے اس کے لبالب ہے دہر   جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر

اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک حد تک واقعاتی ہے۔ دو انسانوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت کرنا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ برسوں عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصور میر سے مضطرب ہو کر اجتماعی تخیل نے اس میں شعلے کا مافوق الفطرت واقعہ شامل کرکے ان دونوں کو ایک بار پھر سلسلہ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز مسرت حاصل کرکے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرنے کے بعد وصلِ محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذباتِ عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں یہی صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی "دریائے عشق" میں ملتی ہے۔ "دریائے عشق" کے قصے میں کوئی مافوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء میں لکھا کہ "طرز مثنوی کی بھی ان کی بہت خوب ہے، خصوصاً "دریائے عشق" جو ان کی مثنوی ہے، اک جہاں کے مرغوب ہے۔"[۳۴]

دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصورِ عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار کو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ساری کائنات، دنیا کا سارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلہ شوق میں عشق شادی کے بعد میاں بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوانِ رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو خوش صورتوں سے انس رکھتا تھا اور اس وقت کسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے بے صبر و بے قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر کو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ پارہ پر پڑی جو غرفے سے محوِ نظارہ تھی۔ اسے دیکھتے ہی اس کا صبر رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشقِ بلاخیز میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دنیا کو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا۔ دیوانے اور پتھر کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ کسی نے اس کے پتھر مارے اور کوئی تلوار لے کر اس کے سر پر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیالِ محبوب میں محو تھا۔ کسی طرح بھی در یار سے نہ ٹلا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور دور و نزدیک پہنچ گیا۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو دایہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا ٹل جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے۔ جب لڑکی عماری میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرنے لگا۔ جہاں دیدہ دایہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ لڑکی بھی سخت دل تنگ ہے۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کتنا مشکل ہے۔ باتیں کرتے کرتے جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو دایہ نے لڑکی کی جوتی دریا میں پھینک دی اور کہا "کیسے افسوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی جوتی موجِ دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے"۔ دایہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ دایہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے۔ سارے ہنگامے اور فساد ختم ہو گئے ہیں، ہمیں واپس چلنا چاہیے۔ دایہ اور لڑکی کشتی میں سوار ہو کر واپس ہوئے تو لڑکی نے کہا "جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں"۔ جب کشتی بیچ دریا کے پہنچی تو دایہ نے کہا کہ وہ ماجرا یہاں ہوا تھا۔ یہ سنتے ہی وہ "کہاں کہاں" کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی۔ تیراکوں نے تلاش کیا مگر پتا نہ چلا۔ گھر والوں نے جال ڈلوائے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور مہ پارہ مردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں۔ ایک کا ہاتھ ایک کی بالیں پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک قالب ہیں۔ انھیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے۔ مثنوی اسی المیہ وصل پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس مثنوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے۔ مثنوی "قضا و قدر" (۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱-۲ء) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا۔[۳۵] اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی مثنوی کا ماخذ یہی مثنوی ہے۔ کلیاتِ میر

کے نسخۂ رامپور سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس قصے کو فارسی نثر[۳۶] میں بھی لکھا تھا ۔ مثنوی دریائے عشق اور دریائے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا۔[ف] بعد میں یہ مثنوی اتنی مقبول ہوئی کہ غلام ہمدانی مصحفی نے بھی اسی قصے کو اپنی مثنوی "بحر المحبت" میں موضوعِ سخن بنایا اور اعتراف کیا کہ :

میر صاحب نے پہلے نظم کیا میں نے بعد اُون کے ربز و پرز کیا

میر کی اس مثنوی میں جذبۂ عشق کا ایسا بھرپور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اُردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

مثنوی عشقیہ (افغان پسر) میں ہیروئن شادی شدہ عورت ہے لیکن افغان پسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں ۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ ستی ہوتی ہے تو عاشقِ صادق افغان پسر بھی اس کے بلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے نکال لیتے ہیں ۔ ابھی وہ جلی ہوئی حالت میں پیڑ کے نیچے بیٹھا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔

"مور نامہ" میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ راجہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی طرف اڑ جاتا ہے ۔ راجہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راجہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آتشِ عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راجہ کے ہاتھ آتا ہے ۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے ۔

"اعجازِ عشق" میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دنیا کو سر پر اٹھا لیتا ہے۔ اتفاق سے ایک درویش کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالتِ زار پر رحم کھا کر اس کا پیغام محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے ۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سرِ عام آہ زاری کرے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے ۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق غش کھا کر گرتا ہے اور مر جاتا ہے ۔ درویش واپس جا کر

ف۔ بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو ۔ بی ۔ ییٹس (W. B. Yeats) پہلے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا ۔ (ج ۔ ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیتی ہے ۔

مثنوی "حکایتِ عشق" میں ایک نوجوان مسافر ایک سرائے میں ٹھہرتا ہے اور بیمار ہو جاتا ہے ۔ اسی اثنا میں ایک برات اسی سرائے میں آ کر ٹھہرتی ہے ۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی ۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے ۔ نوجوان فراقِ یار میں بے قرار مہینوں کمرے سے باہر نہیں نکلتا ۔ ایک دن کمرے کی صفائی کے لیے ، مہترانی کے کہنے پر وہ اس کمرے میں آ جاتا ہے جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی ۔ دیوار پر مہندی لگے ہاتھوں کے نشان دیکھ کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اسی عالمِ اضطراب میں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے ۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرائے میں ٹھہرتی ہے ۔ مہترانی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے کہنے پر اسے نوجوان کی قبر پر لے جاتی ہے ۔ جیسے وہ وہاں پہنچتی ہے ، قبر شق ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں چلی جاتی ہے ۔ مہترانی واپس آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ بیل داروں کو لے کر قبر کھدواتا ہے ۔ کیا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے گلے سے لگی ہوئی ہے اور مر چکی ہے ۔ انھیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود ۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے ۔ ان مثنویوں میں میر نے مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے ۔ میر کی مثنویاں ، سوائے "اعجازِ عشق" کے ، حمد ، نعت ، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں بہت سے اشعار پیش کرکے سننے یا پڑھنے والے کو عشق کی ہمہ گیر صفات ، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس کراتے ہیں ۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور اس کا نظام ، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے ۔ میر کے ہاں عشق کا یہ ویسا ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفۂ حیات بن کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع "عشق کی ابتدا عجب ، عشق کی انتہا عجب" ۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہسار کو اپنے کاندھوں پر اٹھا سکتا ہے ۔ عشق دمِ جبریل بھی ہے اور دلِ مصطفیٰ بھی ، جس کے مضراب و تار سے نغمہ ہائے حیات پھوٹتے ہیں ۔ میر کے ہاں عشق ایک بحرِ بے کنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے ۔ "شعلۂ شوق" کے یہ تین شعر سنیے :

محبت ہی اس کارخانے میں ہے محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

محبت سے ہے انتظامِ جہاں — محبت سے گردش میں ہے آسماں
اس آتش سے گرمی ہے خورشید میں — یہی ذرّے کی جان نومید میں

"معاملاتِ عشق" کے یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت نہ پوچھ کیا ہے عشق — حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ — عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق تھا جو رسول ہو آیا — ان نے پیغامِ عشق پہنچایا
عشق عالی جناب رکھتا ہے — جبرئیل و کتاب رکھتا ہے

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرز عمل کو عشق کے اسی تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آسکتے ہیں۔ بنیادی طور پر میر کو قصے سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصورِ عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر ناکام عاشق ہیں۔ ویسے بھی مشرق کے نامور عاشق مجنوں، وامق، فرہاد، رانجھا، پنوں وغیرہ سب ناکام عاشق ہیں لیکن جذبِ عشق کے اظہار میں یکتائے روزگار ہیں۔ میر کا عاشق بھی انھی عاشقوں میں سے ایک ہے۔ عشق جس کی منزل اور مقصدِ حیات ہے۔ "دریائے عشق" میں عاشق و معشوق دونوں غرق دریا ہو جاتے ہیں۔ پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوبہ بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے۔ "اعجازِ عشق" میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں۔ شعلۂ شوق میں دونوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں۔ "حکایتِ عشق" میں نوجوان عاشق ہجرِ محبوب میں تڑپ تڑپ کر مر جاتا ہے اور محبوبہ بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق الٰہی رشتۂ وصل میں پیوست کر دیتا ہے۔ "دریائے عشق" میں جب جال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ جال میں نظر آتے ہیں۔ "شعلۂ شوق" میں شعلہ دونوں کو ایک جان کر دیتا ہے۔ "حکایتِ عشق" میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ خود سپردگی ہے جو عشقِ صادق کی جان ہے۔ یہ وہ تصورِ عشق ہے جو حیات بعد ممات پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ یہی وہ عشق ہے جو ہمیں حضرت عیسٰی کی صلیب میں، رسولؐ خدا کے پیغام میں، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں، ابن العربی کے فلسفے میں، مولانا روم کی مثنوی میں، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے۔ میر کی عشقیہ مثنویوں میں یہ تصورِ عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

کر ایک وحدت بن گیا ہے۔ اس تصورِ عشق کی ما بعد الطبیعات سے واقف ہوئے بغیر مولانا روم کی مثنوی، ابن العربی کے تصورِ عشق اور میر و اقبال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

میر کی مثنویوں کے کردار، جذبات و مزاج کی سطح پر، حد درجہ ملتے ہیں۔ آتشِ عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے۔ جذبات کی شدت، ہجر و فراق اور خواہشِ وصل ان سب میں یکساں ہے۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے۔ میر کی غزلوں کا "عاشق" میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدتِ اثر بہت گہرا ہے۔ ہجر و فراق، درد و کرب، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے۔ غزل میں اختصار ہے، ایجاز و ارتکاز ہے۔ مثنوی میں وضاحت ہے۔

میر کی ان مثنویوں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود سپردگی ہے۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آتیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے نچھاور کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے پہلے سے تیار ہوں۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قاتل کا نہیں بلکہ قتل ہو جانے والا کا دماغ ہے اسی لیے اس میں سفاکی کے بجائے نرمی ہے۔ مقصد کی آگ اسے منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے۔ میر نے، غزل کی طرح، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے۔ وہ شمالی ہند میں پہلے قابلِ ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے۔ انھوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعاتی مثنویاں قابلِ توجہ ہیں۔

واقعاتی مثنویوں میں، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں، ساقی نامہ، جنگ نامہ، کتخدائی آصف الدولہ، جشنِ ہولی اور در بیان مرغ بازاں، شکار نامے، نسنگ نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے پالتو جانوروں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان میں شکار نامے اور نسنگ نامہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں، جن میں نواب آصف الدولہ

کے دو بار شکار پر جانے کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، جانوروں کی چلت پھرت اور شکار کی کہا کہی کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقیہ مثنویوں کے بعد یہ ایک بالکل الگ رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مثنویوں میں وہ زندگی سے لطف لیتے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک نشاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مثنویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام کر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مثنویاں ، اپنی قوت سے ، پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرتِ بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور مختلف مناظر کی ایک زندہ ، منہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکارنامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوسی کے شاہ نامے کا سا کام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم کہنے کی کچھ   امید اس سے ہے نام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوئی شاہ نامے کی فکر   کہ محمود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا سعد جہاں نام کہہ کر کلیم   دلِ شاعراں رشک سے ہے دو نیم
مع' آصف الدولہ میں نے بھی میر   کہے صید نامے بہت بے نظیر
مگر نام نامی بسے مشہور ہو   گئے پر بھی لوگوں میں مذکور ہو

اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں :

بہت کچھ کہا ہے ، کرو میر بس   کہ اللہ بس اور باقی ہوس
جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا   خریدار لیکن نہ پایا گیا
متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو   بہت لکھنؤ میں رہے ، گھر چلو

یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جلد بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے ۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ع ''غزل میر نے بھی کہی اور ڈھنگ'' ع ''غزل میر کوئی کہا چاہیے'' ع ''کہی اور ہی بحر میں یہ غزل'' ع ''غزل بحر کامل میں نہ دار کسہ'' ، گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ پہلے شکارنامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور نہ اس بحر میں ہیں جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے ۔ فارسی مثنویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں ۔ میر اثر کی مثنوی ''خواب و خیال'' میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن میر کی یہ غزلیں ایک طرح بے رنگ پیوند کا اثر قائم کرتی ہیں ۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ ، نئے روپ میں سامنے آتے اور خارجی دنیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کھینچتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے ۔ لیکن یہ مثنویاں میر کی شاعری میں ایک جزیرے کی حیثیت رکھتی ہیں ۔

''ننگ نامہ'' میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان موثر انداز میں کیا ہے ۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے ۔ پوری مثنوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے ۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر بیکار اور خانہ نشین تھے ۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو ۔ اس مثنوی میں جابجا اس دور کی معاشرت ، قصبوں ، شہروں کے معاشرتی و معاشی حالات ، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں ۔ اس سفر کو میر نے ایک سانحہ کہا ہے ۔ برسات کا زمانہ تھا ۔ راستے پانی سے بھرے ہوئے تھے ۔ کیچڑ سے راستہ چلنا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا ۔ راستے میں دریا بھی پار کرنا پڑا جس میں طغیانی آئی ہوئی تھی :

جب کہ کشتی رواں ہوئی واں سے   جسم گویا کہ تھا ، نہ تھی جاں سے
ریلا پانی کا جب کہ آتا تھا   خوف سے جی بھی ڈوبا جاتا تھا
بہتا پھرتا تھا خضر کشتی پاس   غوطے کھاتے تھے حضرتِ الیاس

دریا پار کرکے ایک کوس کا فاصلہ کیچڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات کو شاہدرا میں قیام کرنا پڑا ۔ یہاں چند گھر تھے ۔ چار دوکانیں اور ایک چھوٹی سی مسجد تھی ۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی ۔ جن ''صاحبوں'' کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ع ''جس سے بیت الخلا کو آوے ننگ''۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے ایک سرائے ملی اور جب بھٹیاری نے ان سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھانا تو ''صاحب'' بھجوائیں گے ۔ اس پر بھٹیاری نے کہا :

ہم تو جانا تھا آدمی ہو بڑے   چار پانچ آدمی ہیں پاس کھڑے
سو تو نکلے ہو کورے بالم تم   ہو گدا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آفتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دور حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی گدائی عوام میں ضرب المثل ان گئی تھی - میر راجہ ناگرمل کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۷۲-۱۷۷۱ء میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۸۲-۱۷۸۱ء میں آصف الدولہ کے بلانے پر لکھنؤ گئے - شاہ عالم ثانی بھی اسی سال دلی آئے - اس مثنوی میں شاہ درا ، غازی آباد ، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں - لسنک بھی کرنال میں ہے - گویا یہ مثنوی دہلی کے زمانہ قیام اور ۱۱۸۵ھ—۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ - ۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی - رات شاہدرہ میں بسر کرکے دوسرے دن غازی آباد پہنچے - "صاحب" حویلی میں اور نوکر چاکر باغ میں ٹھہرے - دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے - یہاں ایک حادثہ پیش آیا - میر کی چہیتی بلی "موہنی" کہیں کھو گئی - ساری بستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی - موہنی کو یاد کرتے ہوئے میر اپنی دوسری بلی موہنی کو بھی یاد کرتے ہیں جو پہلے ہی مر چکی تھی۔[1] میر نے لکھا ہے کہ ایسی بیکم مزاج بلی کو کھو کر ہم بیگم آباد پہنچے - وہاں سے میرٹھ اور لسنک پہنچے جہاں رہنے کو ایک پرانی خستہ کولوری ملی - اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا - بے زری کی وجہ سے عمارت کو دوبارہ بنوانا دشوار تھا - نوکر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے - بقال اور بنیوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا - ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوتی کہ رئیس پیشگی قرض لے کر کھا لیتے ہیں - میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو نوکروں نے بتایا :

ماش کی دال کا نہ کریے گلا
گوشت یاں ہے کبھو کسو کو ملا ؟

اس مثنوی میں جو جگہوں کے نقشے میر نے کھینچے ہیں ان سے پوری تصویر

---

[1] مثنوی "موہنی بلی" میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک بلی تھی جس کا نام موہنی تھا - بڑے تعویذ گنڈوں اور ٹوٹکوں کے بعد اس کے پانچ بچے پیدا ہوئے - پانچ میں سے تین لوگ لے گئے - منی اور مانی بچ گئے - منی بھی ایک صاحب لے گئے اور صرف مانی رہ گئی - مانی نے دو بچے دیے — موہنی اور سوہنی — موہنی مر گئی اور سوہنی لسنک کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی -

سامنے آ جاتی ہے - یہاں پھر ، پشہ ، کھٹمل اور کیڑے کثرت سے تھے - چاروں طرف کتوں کا راج تھا اور ایک قیامت برپا تھی - لسنک ایک اجاڑ سی بستی تھی جس میں دس بیس گھر گنواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی پھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی - ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا - کھانسی ایسے اٹھتی تھی جیسے گلے میں پھانسی دی جا رہی ہو - یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا - اللہ اللہ کرکے اس بلا سے رہائی ملی - اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے -

میر کی واقعاتی مثنویوں میں ، ان کی عشقیہ مثنویوں کی طرح ، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی تہ داری و پرکاری ہے جو ان کی غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے - میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کرکے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوتِ اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا - یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا - یہ عمل میر کے ہاں ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے -

میر کو جانوروں کا شوق تھا - ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بلی ، کتا ، بکری ، بندر کا بچہ اور مرغ پال رکھے تھے - لسنک نامہ میں انھوں نے "موہنی" بلی کے کھو جانے پر کتنے ہی اشعار میں اپنے گہرے رنج اور تکدرِ خاطر کا اظہار کیا ہے - ملحمہ مثنویوں میں میر نے اپنے بلی ، کتے ، بکری کے عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے - "کپی کا بچہ" اور "در بیانِ خروس" بھی اسی ذیل میں آتی ہیں - ہجویہ مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ ہجویں ہیں جن کا مطالعہ ہم دوسری ہجویہ نظموں کے ساتھ آئندہ صفحات میں کریں گے -

عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے - میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں ، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں - غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے - رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے - ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات ، ان کا ماحول ، ان کی دلچسپیاں ، ان کی زندگی کے مختلف پہلو ، ان کا

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی تفصیلات سے خوب واقف ہیں اور یہ تفصیل اس لیے ''رمزیاتی'' رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں ۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں ۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر انھیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں ۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دبانے میں کبھی کامیاب نہیں ہوئے ۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفسی کیفیت میں پوشیدہ ہے ۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا ۔

فنی نقطۂ نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک اسالوی نظم کا رنگ غنائی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے کیونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں ۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں کم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقیہ مثنویوں میں اتنا نکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی ابیات دھیمے راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ یہاں فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے ۔ عشقیہ مثنویوں کے بہترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے ۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصنافِ سخن ہیں جن میں میر اپنے کمالِ فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زندۂ جاوید ہو جاتے ہیں ۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویات بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں ۔ ان میں ''در ہجو خواجہ سرا'' کے علاوہ اگر میر کے ۵ مخمس — ہجو بلاس رائے ، در ہجو لشکر (۲ مخمس) ، در شہر کاما حسب حال خود ، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے ۔ ان نظموں میں میر نے موسم ، دلیا ، جھوٹ ، افراط ، لشکر ، شہر ، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اٹھارویں صدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنفِ سخن تھی ۔ جعفر زٹلی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی ۔ اس زوال پذیر معاشرے میں علم انسان کا اخلاق انتہائی منافقانہ ہوگیا تھا ۔ اس معاشرے کا فرد کہتا کچھ تھا ، کرتا کچھ تھا ۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

رہن سہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مدحیہ ، واقعاتی اور ہجویہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں حدیثِ دیگراں کے ذریعے وہ اپنے ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قصے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو مافوق الفطرت باتیں نظر آتی ہیں دراصل وہ مافوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ مافوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت ناکی بھی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ! مثلاً ''شعلۂ عشق'' میں شعلے کا دریا پر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ ورڈسورتھ نے ''لوسی گرے'' کے بارے میں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی پھرتی دکھائی دیتی ہے ، یا کنگسلے نے بتایا ہے کہ ''میری'' کے بھیڑوں کو پکارنے کی آواز اب بھی ''ڈے'' کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں محض مافوق الفطرت باتیں نہیں ہیں جو میرحسن کی سحر البیان میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت ناکی (Romantic Wonder) کی ہے اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی مشعل راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی تاثر اور اس مخصوص فضا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے خدوخال پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں نئی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکباز ہیں ۔ عشق میں سچے اور مخلص ہیں ۔

کے بھروپ کا پردہ فاش کیا جا سکتا تھا ۔ ہجو نااہلیوں ، ظلم و جبر ، لاقانونیت اور منافقتوں کے اس دور میں شاعر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ تھی جس سے وہ اپنے منافق حریف کے بخیے ادھیڑنے کا کام لیتا تھا ۔ یہ ہجو گوئی کا مثبت پہلو تھا ۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر ہجویں لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے ۔ سودا کا شہر آشوب (قصیدہ تضحیک روزگار) یا میر کا مخمس ''در ہجو لشکر'' اور ''در بیان کذب'' اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ ان ہجویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی خستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے ۔ اس قسم کی ہجووں سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار ، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساس زیاں پیدا ہوتا ہے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہو گیا ہو ، جس نے دیکھنے اور سننے کا عمل بند کر دیا ہو ، جس میں نااہلیاں ، خود غرضیاں اور ذاتی فائدہ قومی مسائل پر حاوی آ گئے ہوں ، اسے جھنجھوڑنے ، بھنبھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے لیے اس قسم کی ہجووں سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا ۔ میر کے ہاں اس قسم کی ہجویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زور نہیں ہے جو ان ہجویات میں ہے جن میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو ہجو کا نشانہ بنایا ہے ۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو ہجویں لکھی ہیں وہ ان کی بہترین ہجویں ہیں ۔ ان دونوں ہجووں سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نقاش میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے ۔ اپنے گھر کی ہجو لکھتے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی خستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے ۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے ع ''گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر'' :

بند رکھتا ہوں در جو گھر میں رہوں
قدر کیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اس گھر کی چھت بیٹھ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا ۔ یہ دیکھ کر لوگ بھاگ کر آئے اور مٹی کو ہاتھوں سے ہٹا کر میر کے بیٹے کو وہاں سے نکالا :

صورت اس لڑکے کی نظر آئی   ہم جو مردے تھے جان سی پائی
قدرت حق دکھائی دی آ کر   بچ نکلا درست وہ گوہر
مومیائی کھلائی کچھ ہلدی   فرصت اس کو خدا نے دی جلدی

اپنے گھر کی دونوں ہجووں میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے ۔ اس میں تضحیک نہیں ہے بلکہ وہ تلخی و بیزاری ہے جو اس گھر کے جہنم میں رہنے سے پیدا ہوئی ہے ۔ برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کنبہ سامان لاد کر چاروں طرف بھرے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالت زار پر اتنے رنجور ہو جاتے ہیں کہ احساس ذلت کے ساتھ خود کو بھی کوسنے کاٹنے لگتے ہیں :

اپنے اسباب گھر سے ہم لے کر   الگنی سب کے ہاتھ میں دے کر
صف کی صف نکلی اس خرابی سے   تا کہ پہنچے کہیں شتابی سے
میر جی اس طرح سے آتے ہیں   جیسے کنجر کہیں کو جاتے ہیں

اپنی دوسری ہجویات میں میر نے افراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے ۔ وہ غصے میں بدزبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن انھیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجو گوئی ان کا شعار نہیں ہے :

میں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار   کن دنوں تھا ہجو کا کرنا شعار
گر کسھوں نے کچھ کہا میں چپ رہا   ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا تحمل مجھ کو میں درویش تھا   دردمند و عاشق و دل ریش تھا
پر کروں کیا لا علاجی سی ہے اب   غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تپ

(در ہجو نا اہل)

''در ہجو نا اہل مسمی بہ زبان زد عالم'' بقاء اللہ بقا کی ہجو[۳۷] ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے ۔ اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے :

مصحفی میرا ہوا ہے بے ہنر   مردہ صد سال سا ہے لور تر

اسی مثنوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بیس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں :

شہر میں آیا میں بعد از بست سال   گم تھا یاں سررشتۂ قال و مقال

نواب بہادر جاوید خاں کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) کے بعد میر کچھ عرصہ بے روزگار رہے اور راجہ ناگر مل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء میں جنگ سکرتال سے واپس ہو کر دلی میں خانہ نشین ہو گئے ، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی ۔ ''اجگر نامہ'' میں میر نے خود کو بہت بڑا اژدہا بنایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کیڑے ، مکوڑے ، چھپکلی ، مینڈک ، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اژدہا ایک ہی سانس میں سب کو ہڑپ کر جاتا ہے :

پھرا ایک دم وا کرکے دھاں — کہ پایا اس انبوہ کو لیم جاں
دمِ دیگر ان سے نہ کوئی رہا — وہی دشت خالی وہی اژدہا

"در ہجو شخصے ہیچ مداں کہ دعویٰ ہمہ دانی داشت" میں ایک ایسے شخص کی ہجو کی ہے جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے سب کچھ آتا ہے۔ اس ہجو میں میر نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان کے اوندھے، اُلٹے سیدھے، بے تکے مضحکہ خیز جواب دلوائے ہیں۔ اس دلچسپ ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخصِ مذکور کی جہالت اور میر کی علمیت کا احساس ہوتا ہے۔ 'نکات الشعرا' میں میر نے حاتم کے بارے میں لکھا ہے کہ "مردیست جاہل و متمکن"[۳۸] اور میاں شہاب الدین ثاقب کے بارے میں لکھا ہے کہ "در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی داند۔"[۳۹] قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا پھر ثاقب کے بارے میں۔ اسی طرح "ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سگاں اُنسے تمام داشت"، میرزا یہ رفیع سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے۔ سودا کو کتے پالنے کا شوق تھا اور اس ہجو میں کتوں کے شوقین کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ 'تذکرۂ ہندی' میں لکھا ہے کہ "سودا پرورشِ سگانِ ابریشم پشم شوق تمام داشت۔"[۴۰] میر نے لکھا:

ایسی بھی ہم نے دیکھی نہیں کتوں کی ہوس
گردن میں اپنے ڈالے پھرے روز و شب مرس
ٹکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا یار ہے
جیسے سگِ سرائے سگِ بے سوار ہے
کتوں کی جستجو میں ہوا روڑا باٹ کا
دھوبی کا کتا ہے کہ نہ گھر کا نہ گھاٹ کا

سودا نے بھی اس کا جواب دیا۔ یہ جوابی ہجو کلیاتِ سودا میں موجود ہے۔[۴۱] سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل ہو گئے۔ میر نے "در ہجو آئینہ دار" میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کلّو حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا:

آج سے مجھ کو نہیں رنج و ملال — جب سے نکلے بال تب سے ہے یہ خیال
موشگافوں کا نہیں ہے نام اب — مدعی شعر ہیں حجام سب
ایسے مولاے میں نے کتنے ہے شعور — ہے حجامت اس بھی فرقے کی ضرور
یاں نہ سد کچھ ہے نے نائی ہے شرط — ہر کسو کسوت میں دانائی ہے شرط
سگ کے نجم الدین کی سرداری ہوئی — لوح کے لیے کی وہ غمخواری ہوئی

میر و مرزا میں ہووے حکم خرد — نے کی نائی جن یہ سب کا دست رد
سمجھے مرزا میر کو، مرزا کو میر — نے وہ رگ زن جو نہ سمجھے میر میر
مجھ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت — یاں نائی واں حجامت ہے بہت
جس جگہ میں نے رکھی منہ میں زباں — ہوئے اس جا کہ جو مرزا بے گماں
استرے کانو میں اپنے باندھ کر — کب کے اب تک گھس گئے ہوتے ادھر
جوڑے نائی ہیں سارے ایک ذات — ان میں ہے بدذات جو ہو نیک ذات

میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ ہجویں جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجوِ عاقل نام، ہجو آئینہ دار، ہجو بلاس رائے وغیرہ۔ وہ ہجویں جن میں اپنے حالات اور حالاتِ زمانہ کو ہدفِ ملامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور بگڑے ہوئے زمانے پر بھی جیسے در ہجو خانۂ خود، در ہجو لشکر، در شہر کاما، تسنگ نامہ وغیرہ۔ وہ ہجویں جن میں اقدار، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے تیر برسائے ہیں جیسے در ہجو کنب، در ہجوِ برشکال، در مذمتِ دنیا وغیرہ۔ میر کی ہجویات سے ان کی اُپر گوئی کا پتا چلتا ہے۔ ان کی ہجویات سے اس دور کی اخلاقی، معاشی، انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی، افلاس اور خستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے۔ سودا اس صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں پھکڑ پن، گالی گلوچ اور فحاشی بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے۔ وہ بس دانت پیس کر اور کھکھیا کر رہ جاتے ہیں۔ ہجویات میں بھی ان کے مزاج کا دھیما پن قائم رہتا ہے۔ ان کی ہجویات میں نہ قصیدے والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے قلابے ملانے کا عمل ملتا ہے۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں، مزاح بھی پیدا کرتے ہیں، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں۔ میر کی ہجویات پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے انھیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹا جا رہا ہے۔ سودا کے ہاں جو تخیل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ قصیدہ سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے۔ جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جما سکتا ہے۔ سودا کی ہجویات و قصائد اسی لیے پرزور ہیں۔ میر کے ہاں ہجووں میں سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہنگامہ آرائی ہے، اسی لیے سودا کی ہجویات زیادہ موثر ہیں۔ میر نے اپنی ہجویات میں جو بحریں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی موزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی ہجویں ہیں ۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے ۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے ۔ پگڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے ۔ میر صرف اپنی پگڑی سنبھالے رہنے کے لیے ہجو لکھتے ہیں ۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے ۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ جمایا ہے ۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے ۔ آسی نے لکھا ہے کہ ''ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا پُرسوز دل رکھتا ہے ۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلانا چاہتا ہے ۔''[۳۲]
اس کے برخلاف سودا پھکڑ پن ، پھبتی ، استہزا اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو بے دم کرنا چاہتے ہیں ۔ وہ جعفر زٹلی کی طرح ، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بہو بیٹیوں کو بھی گھسیٹ کر رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاقی دائرے توڑ کر میدان میں اترتے ہیں ۔ میر عام طور پر اخلاقی دائرے کو نہیں توڑتے اسی لیے وہ ہجو میں رُکے رُکے سے نظر آتے ہیں ۔ سودا کی ہجویات میں اسی لیے ''بھرپوریت'' ہے ، میر کے ہاں ''دبا دبا پن'' ہے ۔ لیکن میر کی ہجویات کے نہج سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے ۔ میر نے کم و بیش ہر صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال انھوں نے غزل و مثنوی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھا سکے ۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں ۔

قصیدہ بادشاہوں ، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنفِ سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا ۔ کلیاتِ میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوان میر (نسخہ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۱۹۲ھ) کا ''قصیدہ در شکایت نفاق یاراں'' بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے ۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں ۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں ، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاہِ وقت شاہ عالم کی مدح میں ہے ۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع یہ ہے :

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی کو تاب
آشنا ہوتا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوان میر نسخہ حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنؤ جانے سے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ ، جس کا مطلع اوپر درج ہے ، قیام لکھنؤ کی یادگار ہے جو انھوں نے ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا ۔ف

میر نے مثنویات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں ۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے ۔ ایک میں ''نفاقِ یاراں'' کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہ عالم کی مدح کی ہے ۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں ۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روایتی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا ۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے ۔ ان میں تنوع ، تسلسل ، تشبیب ، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصرتی ، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے ۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھتے وقت ایک طرح کی بے دلی کا احساس ہوتا ہے ۔ نہ ان میں مبالغے کا جادو ہے کہ ممدوح پر اثر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع ۔ قصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے ثباتی ، فلک کے جور و جفا ، صیاد کی اسیری ، فراق و حسرتِ وصل کو موضوع بناتے ہیں ۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع یہ کہہ اٹھتے ہیں :

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو   بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

شاہ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر نکل جاتے ہیں :

دعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ
کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے
تری عمر ہو میرے طولِ امل سی
کرم کا سررشتہ اک تیری ہاں ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی محاسن کے اعتبار سے کوئی بلند درجہ دے سکیں ۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ انھیں ہمارے ایک عظیم شاعر

ف۔ ''ذکرِ میر'' میں میر کے الفاظ یہ ہیں ''حاضر شدم و قصیدہ کہ در مدح گفتہ بودم خواندم شنیداند . . . .'' (ص ۱۳۰) ۔

نے ، رواجِ زمانہ کے مطابق ، مذہبی عقیدت کے اظہار یا پیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے ۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے ۔ وہ تو قبیلۂ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی ۔ یہی صورت ان کے مراثی و سلام کے ساتھ ہے ۔

میر نے ۳۳ مرثیے اور ۶ سلام لکھے ہیں ۔[۳۲] میر کے غم زدہ مزاج سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنفِ سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچیں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کرکے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سننے والا آہ و بکا کرنے لگے ۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو بعد کے دور میں انیس و دبیر کے ہاں ملتی ہے ۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ مسدس مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر "چہرہ" کہلائی ۔ میر کے مراثی میں تشبیب بھی نہیں ہوتی ۔ وہ اپنا مرثیہ براہِ راست مدحِ امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں ۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں ۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے ، حتیٰ کہ "بکانیا" یا "بیکی" حصوں میں بھی ، جو مرثیوں کی جان ہے اور جس میں مصائب بیان کرکے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے ، وہ کامیاب نہیں ہیں ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اسی وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب بتدریج جذباتی سطح کو ابھارا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سننے والا بے اختیار بُکا کرنے لگے ۔ یہ ایک شعوری خارجی عمل ہے ۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں ۔ وہ جس خوبی سے اپنے غمِ عشق کو مثنویوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے ۔ یہ ان کی مجبوری ہے ۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، حضرت عابد کی اسیری ، علی اصغر کی پیاس ، خاندانِ حسین کی عورتوں کی بے حرمتی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر شمال پہنچی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر انیس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی ۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل ممتنع کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر انیس نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے ۔[۳۳]

مطالعۂ میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱- گلشنِ بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۰۰ ، مطبع نولکشور ، لکھنؤ ، بار دوم ۱۹۱۰ع ۔

۲- تذکرۂ آزردہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرتب کرکے انجمن ترقی اردو پاکستان سے ۱۹۷۲ع میں شائع کرا دیا ہے ۔ یہ صرف حرف ق تک ہے اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے ۔

۳- تذکرۂ مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ورق ۹۹ ب ، مخزونہ قومی عجائب خانہ ، کراچی ۔

۴- مجمع النفائس میں تقی اوحدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں : "زبان ہندی و فارسی و ملمع و مرکب از لسانین کہ آن را ریختہ گویند بسیار مروی ست و در ہمہ اشعار او بلند و پست بے شمار است ۔ اگرچہ پستش اندک پست است اما بلندش بغایت بلند ۔"

۵- میر نمبر : مرتبہ محمد حسن عسکری ، ص ۲۷۶ ، ماہنامہ ساقی ، کراچی ۱۹۵۸ع ۔

۶- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۹۲ ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ع ۔

۷- عمدۂ منتخبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۲ - ۵۵۳ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع ۔

۸- ذکرِ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۵ - ۶ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع ۔

۹- انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبۂ جدید ، لاہور ۱۹۵۳ع ۔

۱۰- انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۶۹ ۔

۱۱- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ء -

۱۲- دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء -

۱۳- ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ء -

۱۴- نقد میر : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ء -

۱۵- مزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۶۶ ، کتابی دنیا لمیٹڈ ، دہلی ۱۹۳۷ء -

۱۶- ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ء -

۱۷- دریائے لطافت : انشاء اللہ خان انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ برجموہن دتاتریہ کیفی ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ء -

۱۸- تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ء -

۱۹- دریائے لطافت : ص ۲۶ -

۲۰- دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۳۳ ، سلسلۂ انجمن ترقی اُردو ، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ء -

۲۱- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۱ء -

۲۲- کلیات میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام نرائن لال بنی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ء - اس ایڈیشن میں دو قطعے در ہجو خواجہ سرا اور در تعریف اسپ بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں - ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے -

۲۳- ۲۴- ۲۵- ۲۶- یہ مثنویاں "مثنویات میر بخط میر" مرتبہ ڈاکٹر رام بابو سکسینہ ، مطبوعہ دھومی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۹ء میں بھی شامل ہیں -

۲۷- ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۳ - ۶۵ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء -

۲۸- ایضاً -

۲۹- مثنوی شعلۂ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیات میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ء -

۳۰- "میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (اسخۂ حیدر آباد دکن) میں اس کا "نام شعلۂ شوق" ہی ہے . . . رام پور کے نسخۂ کلیات میر میں بھی یہی نام درج ہے - اُردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، انجمن ترقی اُردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ء -

۳۱- معاصر پٹنہ ، شمارہ ۱۵ ، ص ۳ ، نومبر ۱۹۵۹ء -

۳۲- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳ ، پٹنہ ۱۹۵۷ء -

۳۳- میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروقی ، ص ۳۳۰ - ۳۳۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۴ء -

۳۴- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ء -

۳۵- علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۱۶۹ - ۱۶۸ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۸ء -

۳۶- دلی کالج میگزین : (میر نمبر) مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ - دلی ۱۹۶۲ء -

۳۷- عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۳۳ ، پٹنہ ۱۹۵۷ء - کلیات میر نسخۂ رامپور میں بھی "مثنوی در ہجو عہد بقا" کے الفاظ ملتے ہیں - مقدمہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۹۹ ، سری نگر ۱۹۷۳ء -

۳۸- نکات الشعرا : ص ۹۷ -   ۳۹- ایضاً : ص ۹۳ -

۴۰- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۲۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء -

۴۱- کلیات سودا : (جلد دوم) ص ۵۳ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء -

۴۲- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء -

۴۳- کلیات میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام نرائن لال بنی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ء اور "مراثی میر" مرتبہ سید مسیح الزمان ، انجمن حافظ اُردو لکھنؤ ۱۹۵۱ء -

۴۴۔ کلیاتِ میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مرثیے ، جو کلیاتِ میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مرثیوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۷۶ ''بسیار عزیزاں تلاشِ تتبع زبانِ او کردند لیکن بہ آں نہ رسیدند ۔''

ص ۵۸۰ ''اے پسر عشق بورز ۔ عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی بود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختہ عشق بودن کمال مت ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ ہست ظہورِ عشق است ۔''

● ● ●